GUILLERMO REIMAN

CINE DE PLANCHADA

10 AÑOS DE CINE EN EL PENAL DE LIBERTAD



ÚLTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS

SIGNOS DE LIRA
Desorden
Mariana Pérez Balocchi

SIGNOS DE LIRA / CLÁSICOS
Cantos de la mañana
Delmira Agustini

DIÉGESIS
Sacramento de la pasión
Glenia Eyherabide

MNEMOSYNE
El telar de la memoria
(conversaciones con el poeta)
Jorge Arbeleche y
Marisa Faggiani Domínguez

TESTIGOS
Señales
María Laura Bulanti

HERMENÉUTICAS
La infancia normalizada:
Libros, maestros e higienistas
en la escuela pública uruguaya 1885–1918
Silvana Espiga

IMAGO
Hay que hablar
Manuel Maldonado

LOS TALLERES
Hervidero de cuentos. El quinto caldero
Patricia Sicouly (Selección)

Cine de planchada

10 años de cine en el Penal de Libertad

Reiman, Guillermo
Cine de planchada. 10 años de cine en el Penal de Libertad
1ª edición 500 ejemplares
Noviembre 2018

TESTIGOS / 2
Colección dirigida por Mariana Pérez Balocchi
y Hebert Benítez Pezzolano

Diseño y diagramación: © Mariana Pérez Balocchi
Tipografía: Rufina (© Martín Sommaruga)

Para contactarse con Antítesis Editorial:
antitesiseditorial@gmail.com

ISBN: 978-9974-94-102-1

GUILLERMO REIMAN

CINE DE PLANCHADA

10 AÑOS DE CINE EN EL PENAL DE LIBERTAD



A Lucía, Carolina y Tomás,
mis hijos

Agradecimientos

A Manuel Rodríguez (el Araña) que cuando salió en libertad trajo consigo todos mis apuntes de cine y los devolvió a mis manos. Sin ese material este libro no hubiese existido.

Al grupo de compañeros incondicionales que me alentaron a “hacer algo” con el material acopiado durante años: Alberto Sequeira (Pueblito), Arturo Castellá (el Conejo), por supuesto el propio Manuel, Jorge García (Pajarito) y Vladimiro Delgado (Vladi), especialmente a él que nos dejó, de puro contra nomás, seguramente para no marcarme la cantidad de errores que hubiera encontrado en estas páginas.

A entrañables compañeros que me arrimaron materia prima de la buena, para darle sentido y contextura al relato: Miguel Angel Olivera (el Cristo), Jorge Llambías (el Cabeza), Héctor Spinelli (Tallarín), Carlos Caillabet (Coca Cola) y otros ñeris queridos.

A compañeros escritores que me aportaron valiosos datos, contexto de situaciones y, por qué no, estímulo a la hora de escribir: Jorge Tiscornia (Ñato) y Walter Pillipps Trevis (Negro) autores de *Vivir en Libertad*; a David Cámpora (Chichí) y Ernesto González Bermejo, compinches en la autoría de *Las manos en el fuego*; al Flaco Alfredo Alzugarat que rescató la creación literaria en las cárceles políticas uruguayas en *Trincheras de papel*.

A los críticos de cine: Alvaro Sanjurjo que a la hora de empezar me ayudó a encontrar el rumbo literario; a Rosalba Oxandabarat que encontró promisorio aquel primer borrador que le acerqué y, fundamentalmente, a Diego Faraone que siguió de cerca la evolución del texto y me instó a llevar este proyecto hasta el final. A mi yerno Rodrigo Echaniz, también hombre de cine, que me facilitó bibliografía que me fue útil. A Valeria Obrer que colaboró en la idea de tapa.

A compañeros del FER y de CRYSOL por alentarme a escribir este libro y a “la barra” incondicional de ex presos que siguen siendo parte de esta película

A todos quienes concurrieron al “cine de planchada” e hicieron de aquellas funciones una experiencia única en la historia del cine universal.

Une más la consanguinidad de espíritu
que la identidad de pensamiento

Marcel Proust

Introducción

No sé si este libro se empezó a escribir cuando empecé a anotar las películas que veíamos en el Penal de Libertad, o si fue hace un par de años cuando desempolvé rollos de papeles y cuadernos que lograron salir del Penal: apuntes de cine que conservé conmigo con el correr de los años, que parecían decirme: ¿y para cuándo? O por acumulación de sugerencias recibidas por compañeros y amigos que me instaban a ponerme las pilas y empezar a escribir de una buena vez por todas.

Me demoré bastante, es cierto. Aún con la certeza de que ese listado de 400 películas vistas en el transcurso de diez años de cárcel algún día alcanzarían status de relato con la incierta pretensión de transformarse en una publicación con formato de libro.

¿Qué me frenaba? La duda acerca de si sería capaz de lograr un producto capaz de satisfacer a quienes decidieran leerlo. Pero bueno, era cuestión de animarse, antes que nada.

Por supuesto, otras incertidumbres me salieron al cruce a la hora de pensar qué tipo de libro quería –o podía– escribir: si la crónica de un evento artístico que se mantuvo activo durante diez años dentro de "esa cárcel", o si debía contarlo como espectador de "ese cine", desde la subjetividad de la vivencia personal. A poco de empezar a escribir, me di cuenta que necesitaba de ambas premisas.

Esta dicotomía se vio atravesada desde el vamos por otra polarización, de otro tenor, que involucraba el tratamiento del tema en sí, al objeto de esta escritura: el cine de planchada. Cine, sí, pero "de planchada". Lo que es decir el cine visto en una cárcel (donde la planchada era el único y por demás apropiado lugar donde ver cine). Entonces, además de oficiar de soporte, de ser su base material, la planchada le dio sentido de pertenencia a nuestro cine. Fue su rasgo distintivo, a tal punto que la película y la sala en donde se la veía crearon un vínculo difícil de concebir en otros ámbitos de exhibición.

Acá no nos estamos refiriendo a cualquier cine ni a cualquier sala, nos estamos referiendo a un "cine de planchada".

En la arquitectura de las cárceles más convencionales, la planchada –la del piso inferior– es una suerte de patio interno al que acceden los presos cuando salen de sus celdas. Es el lugar que unifica la hilera de celdas, como una vereda o una calle unifican las viviendas de una cuadra. Por allí transitan guardias y reclusos cuando van o vuelven a sus celdas, se reparte la comida, el agua caliente para el mate, los pedidos de cantina y los libros de la Biblioteca. Es un amplio espacio que se barre y se lava todos los días. Sobre sus baldosas pueden realizarse eventos presenciados por los reclusos: cine, peñas musicales, conferencias, y hasta puede celebrarse una misa, llegado el caso. También es el lugar de mayor exposición, donde cualquier recluso puede ser sancionado por cualquier motivo.

Pero la planchada es algo más que un espacio físico dentro de una cárcel. Es otra dimensión del devenir de la vida carcelaria. Es el ámbito donde se cruzan las miradas de los compañeros cuando trasponen las puertas de sus celdas. Allí el prisionero observa a sus pares y obtiene una noción de conjunto, de hermandad colectiva, y puede gratificarse a través del intercambio de un gesto, una sonrisa, un saludo, disimuladamente, claro está. Era la constatación cotidiana de que cada uno uno no está solo en esa cárcel.

Pero volviendo al tema que nos ocupa: una pantalla colgada en el centro de la planchada y un grupo de hombres-presos sentados en el suelo observando las imágenes proyectadas en esa pantalla. Básicamente, en eso consistía el cine de planchada. Lo más parecido al rústico salón parisino donde los hermanos Lumiere, por primera vez, pusieron imágenes en movimiento ante absortos espectadores, a fines del siglo diecinueve.

De ese punto de encuentro entre hombres-presos e imágenes en la pantalla he procurado que trate este libro. La simbiosis establecida entre un hecho artístico y su público.

La corriente, el flujo emocional, intelectual, que fue capaz de generar un fenómeno como el cine en espectadores recluidos durante años en el Penal de Libertad.

Por tanto, una sala de cine muy peculiar, un público no menos peculiar y una programación de variada calidad en el tiempo, pero que incluyó, en buena medida, títulos de enorme valor artístico, representativos de corrientes y escuelas consideradas las más relevantes en la historia del cine universal. Verdaderas joyitas cinematográficas desfilaron por aquella pantalla, gratificando, enriqueciendo –a la par de la literatura, la música y otras expresiones artísticas carcelarias– mentes y corazones de hombres-presos que encontraron en el hecho artístico verdaderos espacios de liberación. Basta citar directores de la talla de Renoir, Chaplin, René Clair, Buñuel, Kurosawa, Fellini, Truffaut, Goddard, de Sica, Orson Welles o John Ford para saber de qué cine estamos hablando.

Y cuando fue tiempo de sequía y vacas flacas para la pantalla (que los hubo y en abundancia) el público del cine de planchada supo cambiar la pisada, apelando a antídotos como el ingenio, la picardía o el humor, capaces de transformar cualquier espanto cinematográfico en motivo de divertimento, por el lado jocoso del absurdo, obviamente.

Finalmente, debo expresar que abocarme a escribir este libro me insumió largos y engorrosos momentos de obtención de datos, de chequeo de la información contenida en mis apuntes y otros menesteres similares. Significó el acopio de recuerdos y vivencias suministrados por no pocos compañeros que generosamente echaron mano al vasto e inabarcable anecdotario carcelario.

Y en lo personal, por cierto que supuso un ejercicio de introspección, un viaje al pasado, el retorno a un lugar que, si bien nunca ha dejado de palpitar en mi interior y reluce como tatuaje indeleble en la piel de cada compañero, requirió aplicarle rigor a la memoria, cada vez más traicionera y burlona con el paso del tiempo. Por supuesto que soy el

único responsable de las omisiones, inexactitudes o deformaciones que, seguramente, abundan en el texto.

Pero, en definitiva, rescatar este cine de planchada fue para mí una disfrutable experiencia, una aventura emocional que fue abriéndose paso sobre la marcha, descubriendo sobre el terreno el paso siguiente. Y nada más. Señores y señoras, la función está por comenzar: que disfruten de la programación.

Capítulo 1

Justine

De repente se apagaron las luces. El silencio impuesto por la guardia era total. Durante unos segundos se escuchó claramente la cinta rodando en los carreteles del proyector. La tela blanca se iluminó y sin decir agua va apareció ella. A todo color. Su rostro de peculiar hermosura, esa mirada a medio camino entre la timidez y la seducción, la complicidad de su sonrisa. Sí, ella: Anouk Aimée, con todo su encanto estaba ahí entre nosotros, para nosotros, sonriendo, deslizándose, bailoteando al son de una danza árabe, ataviada con tules y transparencias naranjas sobre el fondo azul turquesa del Mediterráneo.

Ella era Justine, la heroína de *El cuarteto de Alejandría*, el libro de Lawrence Durrel que tanto disfrutamos mientras lo tuvimos. Y lo que veíamos no era la película de George Cukor que había pasado por las carteleras sin pena ni gloria en 1969. Tampoco era una sinopsis de las habituales, esas de dos o tres minutos que anuncian el próximo estreno. Se trataba de un condensado de quince o veinte minutos destinado a exaltar las bondades del filme (precisamente, titulado *Justine*), que no era otra cosa que exaltar las bondades de Anouk Aimée.

Aquello no parecía un mal comienzo. Encontrarnos de pronto con la *belle femme* que había derretido corazones unos años antes en *Un hombre y una mujer* despuntaba, por lo menos, como promisorio.

Era raro aquello. Parecía incongruente con aquel "largo largo señorcito" con que nos recibía aquella cárcel recién inaugurada en setiembre/octubre de 1972: un comité de recepción que me tiraba como bolsa de papas del camión para que otro milico me levantara en vilo, doblara mi brazo izquierdo en la espalda y mientras yo sujetaba la bolsita con

mis escasas pertenencias con la derecha, el milico con su mano libre hundía el garrote en mis costillas y al grito de “largo largo señorcito” me subía corriendo escaleras arriba hasta el quinto piso.

La secuencia parecía acelerada, rapidísimo transcurría todo: te desnudaban, te rapaban a cero, te metían bajo la ducha, llenaban un formulario con tus datos, te daban un par de alpargatas, un mameluco y el número de recluso que te había tocado en suerte, que sería tu nombre y apellido mientras durara la estadía.

Me sacaron de inmediato, alto del piso de ese lugar y me empujaron dentro de una celda vacía. El golpazo metálico de la tranca al cerrase la puerta parecía decirme que de ahí no saldría nunca más.

Algunas semanas después, *Justine*.

Hoy estreno

A principios de 1973, cuando el andamiaje del Penal se iba acomodando a las exigencias objetivas que una cárcel requiere para atender las necesidades elementales de sus prisioneros, entre estos y las autoridades de aquel momento otro partido –para nada oficial– empezó a jugarse en el terreno de la casuística, en diálogos ocasionales y no tanto, la sugerencia, la persuación o la simple negociación en torno al mejoramiento de las condiciones de vida de los presos.

En aquellos primeros tiempos el funcionamiento de la cárcel estaba en pleno aprendizaje, se iba configurando a medida que la demanda lo exigía. La experiencia era nueva tanto para presos como para carceleros. El estilo “de cuartel” al que apelaron inicialmente los militares pronto demostró ser inaplicable en la cárcel de “nuevo tipo” que pretendían instaurar.

Por otra parte, del lado de los reclusos, si bien valiosa en los comienzos, la docencia carcelaria heredada de Punta Carretas resultaba insuficiente en el nuevo sistema de reclu-

sión. Los nuevos presos políticos uruguayos debimos aprender e incorporar códigos y reglas apropiadas a una nueva modalidad de confinamiento.

Desde el comienzo el rigor fue la norma y el "verdugueo" una constante; así y todo el diálogo entre autoridades y presos en torno a espacios a desarrollar fue una característica de aquella primera etapa. Se suele decir que ninguna cárcel puede funcionar sin la participación de los presos. Puede ser.

Luego de instalados servicios centrales tales como cocina, pelada de verduras, carnicería, lavado de tachos utilizados en cocina, panadería, cantina, biblioteca, empezaron a surgir otras áreas de trabajo para los presos: cultivo de huerta, herrería, carpintería, producción de bloques, porqueriza, entre otros. Y luego las "comisiones", actividades de variado pelo, generalmente sugeridas por los presos, que se fueron incorporando a la vida interna del Penal: correo, ajedrez, fotografía, encuadernación, mecánica dental, óptica, radiodifusión, planograf... ¡Misas celebradas por curas y pastores recluidos llegamos a tener los domingos en 1973! También llegó a funcionar "la escuelita", clases a cargo de maestros reclusos para compañeros que no tenían cursada enseñanza primaria. Tanto las misas de los domingos como "la escuelita" provocaron el horror de algún mandamás de turno y fueron suprimidas de cuajo.

En aquella primera etapa había participación conjunta de las tres armas en la conducción del Penal, lo que pudo significar, en alguna medida, matices en cuanto a la política interna a aplicar. Con el tiempo la Fuerza Aérea y la Marina tuvieron menos ingerencia y el Ejército acaparó los resortes de poder más importantes de la gestión carcelaria.

Varios de estos servicios instalados en aquella etapa inicial fueron posible gracias al perfil negociador, dialoguista y ante todo "bicho" de compañeros que interpretaron sagazmente cómo situarse psicológicamente en aquel duelo de "toma y daca" entre verdes y grises. Una pulseada donde la ecuación

costo-beneficio repartía los haberes: los militares construían la "cárcel modelo" de la que tanta se ufanarían durante su reinado y los presos, por su parte, abrían celdas, creando y ocupando espacios de mano de obra reclusa en áreas que iban a favor de las condiciones de la vida en prisión.

Se dice que

Referidos a la interna de la cárcel, dos rumores corrieron con insistencia los primeros días de 1973 acaparando la atención de los presos. El que generó más expectativa refería a que pronto estaríamos de a dos en la celda. El otro, de naturaleza diferente pero nada menor, era que por fin los reclusos podríamos tomar mate en el Penal de Libertad. Ambos rumores, claro está, circulaban cargados de una fuerte expresión de deseos: de pasar de estar en solitario 23 horas y media por día a compartir ese mismo tiempo con un compañero de celda implicaba un cambio sustancial en la vida de los presos. Y si había un mate de por medio más que mejor.

Y ambas cosas se cumplieron. Primero fueron los pisos "de arriba" (tercero, cuarto y quinto) los que empezaron a tener dos compañeros por celda; a partir de marzo le tocó al primero y al segundo piso. Con la excepción, terrible excepción, de que en el sector B del segundo piso los presos que allí estaban, considerados los más peligrosos, seguirían solos en la celda. Y así fue, muchos compañeros se mantuvieron solitos en su habitáculo los trece años transcurridos entre 1972 y 1985, contando con el recreo y la visita como única salida de su sector.

En realidad las celdas del Penal de Libertad (3,60 metros de largo por 2 de ancho) estaban diseñadas para alojar una sola persona, que supuestamente estaría trabajando fuera de su celda buena parte del día. Pero esa idea original databa de la década del 30, cuando comenzó a construírse (tiempos

de la dictadura de Terra, vaya casualidad), aunque la construcción de esa cárcel quedó inconclusa hasta 1972 cuando los militares, luego de su irrupción directa en la vida político-represiva del país, rápidamente llenaron los cuarteles de prisioneros. Ahí se aceleró su terminación, pasó a llamarse Establecimiento Militar de Reclusión Nro. 1 y desde fines de setiembre de 1972 hasta marzo de 1985 fue el centro de detención de presos políticos procesados por la justicia militar por excelencia.

Dejá que cebo yo

Las casi mil plazas con que contaba el celdario del Penal de Libertad se completaron en poco más de tres meses, y como la demanda no disminuía fue imperioso para los militares hacer lugar. Eso explicó la "benevolencia" de los mandos de poner dos reclusos por celda, y la habilitación de barracas a partir de mayo de 1973.

¡Y qué decir de poder tomar mate! Una necesidad de primer orden, prioritaria a la hora de levantar la plataforma reivindicativa de cualquier cárcel uruguaya: el tabaco ya estaba autorizado e ingresaba con los paquetes que traían los familiares; la radio debió esperar hasta el comienzo del servicio de radiodifusión (“la lata” en nuestra jerga).

Ambos cambios se produjeron en marzo de 1973, una vez consumidos los estertores de los comunicados 4 y 7, celosamente repartidos en todas las celdas por orden de las autoridades. Los presos pusimos más entusiasmo en procurarnos termo, mate y bombilla que en las medidas progresistas que podían inferirse de aquel par de carillas solemnes y poco fiables que nos dieron a leer.

Recuerdo aquel revuelo en el primer piso, donde yo había sido ubicado desde un principio, cuando se procedió al “baraje” de los sectores A y B y las celdas quedaron atestadas

con dos personas adentro. Aquello tuvo mucho de juego de azar: ¿con quién me tocará? era la pregunta cantada de cada uno, ojalá que con fulano, espero que con mengano no. Una lotería. ¡Incertidumbres tan humanamente imaginables!

Lo cierto fue que aquel "dos por celda" constituyó en su momento un cambio radical en nuestras condiciones de vida. Compartir, conversar, conocer, descubrir, establecer el vínculo con el otro y tanta cosa más que supone una convivencia, fueron insumos imprescindibles para ejercitar la nueva forma de vida circunscripta a un espacio de tres metros y medio por dos, donde la única salida de la celda era la media hora de recreo que nos daban en aquellos primeros tiempos.

En lo personal recibí con beneplácito al compañero de celda que me tocó en suerte: creo que Lopecito reunía las condiciones del compañero ideal con quién compartir una celda: "preso viejo" de Punta Carretas –habíamos compartido el traslado (bah, el "flauteo" desde la vieja cárcel)–, sabía de "cana", de celda, de convivencia, de bancarse las rayas, las suyas y las del otro. Y tenía una condición adicional: era chiquito, no ocupaba demasiado espacio en la reducida dimensión de la celda. Tranquilo, callado, podía estar horas sentado en su cucheta sin moverse. Prudente y solidario total, un compañerazo Lopecito. Y la ventaja de conocernos: la confianza. Yo era el 536 y él el 537, hasta el número nos hermanaba. Casi dos años compartimos celda en el ala derecha del primero A.

¡Y tomábamos mate! Dos compañeros mateando en aquel cubículo era ganar una batalla en otro terreno. La celda se volvió habitable, la vida se humanizó y la relación se socializó. El ruido de los tachos del agua caliente sobre el carro aproximándose por la planchada pasaría a ser uno de los sonidos más gratificantes, inolvidables en el recuerdo sonoro de cualquier preso.

Pero otro rumor empezó a circular con fuerza en aquellos días: se había creado una "comisión de cine" y pronto estaríamos viendo películas en el Penal de Libertad.

Creer o reventar

¡El cine!... ¿Cine en aquella cárcel?

Aquello sí que era sorpresivo, seguramente terrible bolazo, nueva forma de "verdugueo", o vaya a saber qué cangrejo escondía semejante piedra.

Lo cierto fue que una noche a comienzos de abril de 1973, después de cenar el fajinero del primer piso pasó avisando celda por celda que había que aprontarse para el cine.

¿Qué era "aprontarse para el cine"? ¿de qué se trataba esto de sacar por la noche a los presos de sus celdas?

Entre la desconfianza y la curiosidad se fueron despejando las dudas. El procedimiento parecía sencillo: cada uno llevaba una cobija doblada para sentarse sobre ella en el piso, nos ubicábamos con cierto orden en absoluto silencio, y esperábamos que de aquella tela blanca que colgaba sobre la mitad de la planchada del primer piso apareciese "algo".

Nos parecía toda una extravagancia aquello de ver cine en una cárcel política recién estrenada, una rareza total que parecía tener mucho de ensayo, de prueba, un experimento celosamente observado tanto por carceleros como encarcelados. Con el debido recelo que el hecho ameritaba desde nuestro lado: no era un dato menor que por la noche sacaran a doscientos reclusos de sus celdas y los amontonaran en la planchada con el pretexto de que tenían que ver una película. Y en todo caso, la pregunta cabía: ¿qué nos van a hacer ver estos milicos? Verdugueo seguro parecía aquello.

La mayoría de los presos no sabíamos que para introducir el cine en la vida del Penal hubo que sostener una serie de intercambios, negociaciones, marchas y contramarchas por parte de algunos compañeros con vínculos y capacidad de propuesta, y algunos militares lo suficientemente abiertos como para considerarlo.

La cuestión fue que se apagaron las luces y apareció, como una visión, el rostro de Anouk Aimée. Sorpresa mayúscula.

Nacido y renacido

Aquella *avant premiere* encabezada por *Justine* se complementaría con otra sorpresa (todo era demasiado novedoso, es verdad) con la exhibición de *Los años locos*, un profuso documental francés de los realizadores Henri Torrent y Mirca Alexandresco que en 1960 obtuviera premiación internacional. Imágenes de archivo que en 95 minutos ilustraban detalladamente la vida social y cultural de una Francia que intentaba olvidar el desgarro de la Primera Guerra Mundial para entregarse al florecimiento de las artes, movimientos y corrientes de pensamientos diversos que encontraban en París su mayor fuente de inspiración.

Sería exagerado comparar el asombro de los presos aquella noche con el de los escasos y curiosos espectadores que concurrieron al Salon Indien de París a fines de 1895, cuando los hermanos Lumiére rompieron los moldes del arte poniendo por primera vez imágenes en movimiento sobre una pantalla. La primera función de cine en el Penal de Libertad no provocó el estupor y el pánico de la locomotora que parecía atropellar al público al llegar a la estación de Lyon, pero sin duda marcó el comienzo de una etapa en la vida carcelaria. Desde entonces el cine, ver cine, empezó a ser un hábito de una trascendencia mayor que la que nosotros mismos podíamos atribuirle en aquel momento.

Lo cierto fue que aquella noche de abril de 1973, mientras regresábamos a nuestras celdas con las mentes cargadas de escenas, los dos compañeros de la comisión de cine a cargo de la proyección desarmaban y guardaban el equipo no sin cruzar entre sí discretas miradas de satisfacción. El inicio había sido por demás auspicioso. El desafío cumplido con creces. Todo había transitado por la normalidad deseada y el camino estaba abierto.

Sin altanería alguna puede decirse que el cine había nacido por segunda vez en su historia y que el Tallarín y el Negro

Eduardo, dos pioneros que echaron a rodar las imágenes no eran otros que los hermanos Lumiére, solo que con mameluco gris y cabeza rapada.

Otra vez será compadre

Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más... Este largometraje "corto" nos esperaba la semana siguiente. Su director, Leonardo Favio, en poco más de una hora lograba una historia bien narrada, un lenguaje cinematográfico que parecía estar más emparentado con el de los maestros del neorrealismo que con las transformaciones estéticas del cine de medianos de los sesenta. Sobria, sencilla, gestos y miradas en vez de palabras, planos generales, lentos, detenidos de acuerdo a los tiempos mentales de sus personajes.

Federico Luppi era Aniceto, un vivillo de poca monta en un pueblo chico perdido en Mendoza; se las rebusca en las riñas donde su gallo, "el Compadre", le salva la plata. Pero no podrá sobrellevar el tironeo sentimental de Elsa Daniel por un lado y de María Vanner por otro, su "santita" y su "putita", que hundirán su vida en un conflicto de final dramático y previsible.

Aclaremos: para mis jóvenes 22 años de entonces, Leonardo Favio era el portador de aquella original voz recia y gritona que había irrumpido en el '69 haciendo capote con *Fuiste mía un verano* y otra serie de temas que gozaron de importante popularidad en el Río de la Plata. Pero yo desconocía –y también seguramente buena parte de mis compañeros– que el hombre, a partir del *Aniceto*, *Memorias de un Niño Solo* y *El Dependiente*, había redondeado una trilogía consagratoria, seguida de una carrera que le valió un lugar de privilegio en la historia del cine argentino.

Con esta película aprendimos que el cine no solo se ve sino que también se escucha. Cada película era exhibida

cinco noches consecutivas en el celdario, un piso por vez, siempre en la planchada del primer piso. Esto significaba que una noche uno veía la película y otras cuatro la escuchaba desde la cucheta de su celda. Y quiénes estábamos en el primer piso, para bien o para mal, teníamos el sonido en la puerta mismo de nuestras celdas. No teníamos más remedio que seguir enganchados con la película que tocara. Había compañeros de sueño fácil que se daban media vuelta y se desentendían, pero no era mi caso.

En la celda del Chupete y del Conejo, por ejemplo, competían desde sus cuchetas a adivinar diálogos, risas, pasajes musicales o cualquier otro efecto sonoro proveniente de la película de turno. Tan afinados estaban que, aún en películas mudas de Chaplin, acertaban el momento en que sobrevenía la carcajada del público.

La banda sonora de *Aniceto* tenía mucho Vivaldi, una gratificación extra para seguir “viéndola” noche a noche desde la cucheta.

Taquilla negociada

Parecía una quimera, sin embargo. Una vez que los compañeros de la comisión de cine presentaron el paquete del proyecto, con una operativa viable (cómo, dónde, elementos necesarios, abastecimiento del material, control, costos, etcétera) las autoridades del Penal accedieron a hacer la experiencia. Eso sí: todo estaría estrictamente controlado por el personal militar a cargo. Esto quedaba siempre meridianamente claro a la hora de iniciar cualquier emprendimiento, aunque después, en los hechos, la flexibilidad entraba a tallar.

Siguiendo indicaciones de compañeros idóneos, por medio de los fondos de Cantina aportados por los familiares, se compró un viejo proyector de 16 milímetros Bell and Howell y luego se obtuvo un RCA más confiable. Poner y sacar una

pantalla portátil era algo sencillo. Los compañeros de carpintería, por su parte, construyeron la base de madera sólida donde apoyar el proyector.

La planchada del primer piso era una sala más que apropiada, y la cobija doblada en el suelo la butaca ideal. Se exhibía una misma película de lunes a viernes, después de la cena, concurriendo un piso por noche. Luego, cuando estuvieron construidas y habitadas las barracas, los sábados y domingos serían sus días de cine. O sea que cada película era exhibida durante los siete días de la semana. Cuatro mensuales en el mejor de los casos.

Faltaba implementar el ingreso de películas, vaya detalle. En este punto era fundamental contar con aliados, gente amiga extra muros. Fueron invalorables los vínculos con los archivos, por ejemplo de Cinemateca Uruguaya y de CUFE, que incluían lo mejor del material disponible. La distribuidora aportaba seis o siete títulos mensuales, de los cuales se elegían los cuatro títulos a exhibir ese mes.

Cada película venía acompañada de ficha técnica, que sería rigurosamente analizada por el oficial censor de turno. Si algún título despertaba la desconfianza de la censura se cambiaba por otro (hay anécdotas ilustrativas al respecto que abordaremos en su momento).

Otras distribuidoras se irían sumando en el correr del tiempo, según soplaran los vientos: VICAR, SAUDEC, Danny's Films, Canal 10, Uruguay Films, embajadas de la RFA y Canadá, y Filmex. Un oficial se encargaba de pagar semanalmente las películas escogidas, traerlas y devolverlas.

Durante varios años la elección de películas destinadas al Penal estuvo en buenas manos y los presos del Penal de Libertad accedieron a títulos destacados en cualquier filmografía que recopile lo mejor de historia del cine mundial.

El desconocimiento y la ignorancia de los censores fueron factores que jugaron fuertemente a favor de los presos. Esto ocurrió en materia de cine, de libros para la bibliote-

ca central, en el ingreso y salida de correspondencia, en la música y la información difundida dentro de la cárcel, en la producción de manualidades... En fin, parecería que la primera ley que rige a la censura, a cualquier censura, es la de nunca ser suficiente.

Después, con los años, las autoridades se apoderaron totalmente de la elección de los títulos a exhibir y ahí empezó otra historia del cine en el Penal. Pero ya era tarde.

Pequeño gran héroe

Para reírte de verdad, tienes que ser capaz
de agarrar el dolor y jugar con él

Charles Chaplin

Como calificados habitués, los espectadores del cine de planchada supimos tener nuestro héroe de pantalla. Tal distinción, no demasiada original tal vez, pero por razones propias además de las universales, recayó en Charles Chaplin. Charlot fue un amigo entrañable durante los años de cine.

Se diría que no podía ser de otra manera. Se ha dicho todo sobre Chaplin, sería redundante cualquier elogio. Desde lo cuantitativo fueron seis largometrajes y alrededor de diez o doce cortos que Chaplin compartió con nosotros.

Tal vez venga a cuento una definición (de un crítico o historiador cuyo nombre no recuerdo) que dijo que Charlot fue el primer hombre que llegó a las pantallas del cine, aludiendo a la dimensión humana de su personaje. Por cierto que para nosotros, presos políticos por luchar contra una sociedad esencialmente injusta, los códigos y valores de aquel vagabundo provocaban la inmediata identificación.

Que tomara partido por los débiles, ridiculizara y se impusiera a los poderosos podría ser cuestión de ideología,

pero que lo hiciera a través del humor o de la ternura no podía pasar desapercibido para nuestras fibras más sensibles. Lo que, de alguna manera, no hacía otra cosa que darle una dimensión ideológica a nuestras emociones. Fuere por la risa, fuere por el llanto, fuere por su espíritu justiciero el hombre disponía a su antojo de nuestro interior profundo.

El emotivo vínculo de Charlot con el niño (Jackie Coogan) parecía retrotaer a su infancia en los suburbios miserables de Londres donde naciera en 1889 y se criara en medio de carencias y penurias de todo tipo. Quiso el azar que fuera *El Pibe* la primera película larga de Chaplin que vimos en el Penal, en 1973, que además fue su primer largometraje rodado en 1923. O sea que por puro capricho de los calendarios fuimos nosotros, los presos del Penal de Libertad, quiénes tuvimos el honor de conmemorar los 50 años de *El Pibe*. Como que colgamos el póster en la pared de la celda.

Tiempos Modernos (1936) describía el summun de la explotación capitalista en su fase de industrialización. En nuestra visión reduccionista de entonces, Chaplin representaba a ese proletariado que tanto evocábamos en nuestra vida política interna. En *La Quimera del Oro* (1925), la extrema ambición de riqueza, la desesperada búsqueda de oro en los confines de Alaska, presentaba algunas de las escenas más célebres de su obra: cuando su famélico compañero percibe a Carlitos como un enorme y sabroso pollo asado, o cuando en la imaginaria cena de fin de año ofrece a su novia inexistente un mágico baile de panecillos ensartados en los tenedores.

Se ha dicho que pocas veces el cine ha logrado una fusión tan perfecta entre lo tragicómico y la poesía. De esa combinación de tragedia y humor se alimentaba, cotidianamente y de muchísimas formas, nuestra vida carcelaria.

El 151

La complicidad con nuestro héroe surgía espontánea a la primera de cambio. Lo de él era cine mudo, y nosotros cultivamos un lenguaje cuasi mudo, de señas, gestos y movimientos de ojos típicamente chaplinescos. La ironía, la burla, la falsa aceptación de aquel orden imperante que se nos imponía, el decir que sí diciendo que no. Hasta el bigote de Chaplin lejos de las comisuras reglamentarias parecía ser un significativo y contundente "bigote p'arriba".

El amor, el recuerdo por la mujer ausente, real o imaginaria, palpitó siempre en el corazón de los presos. En *El Circo* (1928) y en *Luces de la Ciudad* (1931) Charlot fue condescendiente con este sentir. Experimenta el desdén de la mujer jinete del circo y la barrera infranqueable de la cieguita que vende flores. Nuestro solidario anhleo se vería complacido: ambas mujeres terminaron en sus brazos.

Por más que en el Chaplin de *Monsieur Verdoux* (1947) –ya en su era sonora– el vagabundo de sombrero hongo y grandes zapatos había dejado su lugar a un caballero de doble vida, respetable por un lado y asesino serial por otro. Aunque con pinceladas de humor, el tono de este Chaplin expresa a través de Verdoux su desencanto por el mundo en que vive. La crítica social emerge con amargura; el nihilismo había ganado al gran cineasta.

Nuestra empatía con Chaplin se fundaba, además, en su condición de perseguido político. Por sus ideas progresistas fue acusado de comunista y terminó su vida exiliado en Suiza. "Fui perseguido y desterrado, pero mi único credo político siempre fue la libertad", escribió.

Por supuesto que su gran alegato antibélico de 1940, *El Gran Dictador*, no llegó hasta nosotros. Menos mal: si así hubiera ocurrido al encargado de la censura lo fusilaban y los presos habríamos perdido el cine para siempre.

En la Biblioteca Central del Penal estuvo durante un buen tiempo su autobiografía. Allí nos ofrecía valiosas, inteligen-

tes reflexiones: “Mirada de cerca, la vida parece una tragedia; vista de lejos, parece una comedia. Nunca te olvides de sonreír, porque el día que no sonrías será un día perdido. La vida es una obra de teatro que no permite ensayos. Por eso, canta, ríe, baila, llora y vive cada momento, antes que se baje el telón y la obra termine sin aplausos”.

Charles Chaplin, Carlitos, nuestro héroe que bajaba de la pantalla, recorría planchadas haciendo de las suyas y tomaba mate en las celdas. Cuando nos enteramos de su muerte en 1977 la pena no fue tanta: él siguió entre nosotros, nunca dejó de ser un preso más. Tenía el número 151 (pareció reservado para él, ya que, seguramente por un error burocrático, este número nunca fue adjudicado a ningún recluso).

Los amos de la risa

El primer gag del cine lo filmó Lumiere en *El Regador Regado* allá en los comienzos del nuevo invento. Un hecho normal junto a otro hecho también normal provocan un tercer hecho inesperado e hilarante. El jardinero con la manguera, la rotura de la manguera, y el jardinero que termina empapado. Ejemplo primigenio que fuera –y es– utilizado hasta el hartazgo en el cine como vehículo de humor.

Quien tempranamente supo sacar partido de ello fue el pionero Mack Sennett, verdadero fundador del cine cómico norteamericano. Fue realizador de más de 1500 películas a partir de 1911, desde la Keystone y la Triangle, sus productoras que lanzaron las populares bañistas, las tartas de crema, las persecuciones en Ford T, el humor dislocado, espontáneo, de golpe y porrazo, que provocaba el delirio de multitudes y de donde saltarían a la fama innumerables nombres como los de Mabel Normand, Roscoe Arbuckle, Ben Turpin, Harold Lloyd, Harry Langdon, Gloria Swanson, W.C. Fields, Bing Crosby, Mack Swain, entre otros.

Y entre tantos Charles Chaplin, que llegó a Estados Unidos en 1913 y comenzó a trabajar para Senett en la Keystone, luego lo hizo para otras marcas, como Essanay, Mutual y First National donde alcanza definitiva consagración artística constituyéndose en mito del nuevo arte del cine.

Por supuesto que nosotros carcajeamos de lo lindo con los tortazos en la cara y adherimos cien por ciento al mensaje chaplinesco, tanto en sus largometrajes como con la serie de cortos fantásticos, tales como *Charlot en la tienda*, *El conde*, *El vagabundo*, *El bombero*, *El noctámbulo*, *En el estudio de cine*, *El prestamista*, *El patinador* y algunos más.

Pocos años después Chaplin escribía, dirigía y actuaba para su propia productora; junto a otros actores y directores famosos fundó en 1919 la compañía Artistas Unidos con el fin de defender sus intereses y no depender de los estudios comerciales.

El gag, como situación humorística, a veces no surgía de la pantalla sino de lo que ocurría en aquella peculiar sala de cine. "Agotar los medios" es un principio militar muy manido y recurrido en cuestiones imprevistas. Buen ejemplo de ello dio un sargento de piso, a la hora de dar comienzo la proyección, cuando le ordenó a uno de los guardias: “Soldado: apague la luz y que empiece la película”. El soldado no tenía la menor idea donde estaba el interruptor, lo buscaba y no lo encontraba mientras el sargento más se lo exigía. Ante el nerviosismo del soldado por no dar cumplimiento a una orden, el sargento, visiblemente malhumorado le pidió al soldado el palo (bastón o tolete que portaba cada guardia dentro del celdario) y le dijo a viva voz: “¡Mire soldado: esto es agotar los medios!”, y acto seguido pegó un salto y de un garrotazo hizo añicos la lampara que iluminaba esa parte de la planchada. El soldado quedó lívido y los presos, calladitos, antes de ver la película supimos que aquella entrada estuvo bien paga. Esa noche, Trompifai, el grandote bruto y malo que persigue a Chaplin, quedó hecho un poroto al lado del sargento.

Sin palabras todo dicho

Claro que nuestro héroe no estaba solo y varios de sus colegas más célebres desfilaron por nuestra pantalla. Entre las primeras funciones de abril de 1973 apareció un compilado de cortos titulado *Riendo con Max Linder*. Toda una revelación para la mayoría de nosotros, el francés Max Linder es considerado el primer gran cómico de la pantalla, inspirador y promotor de la edad de oro de la comedia cinematográfica muda (1912-1930). Cuentan los historiadores que Chaplin se inspiró en él para construir su personaje. Su atuendo elegante (chaqué, chaleco, botas de charol, guantes claros) y su porte de compadrito rompieron con el modelo de humor circense con que el cine intentaba entretener a las masas en los primeros años de su historia.

Otro personaje muy querido por nosotros sin dudas fue Buster Keaton, considerado uno de los gigantes del cine cómico de todos los tiempos. Se le apodó "el actor cara de palo" o "el hombre que nunca ríe" por su rostro impasible que era lo que producía su enorme expresividad. Se dice que por contrato tenía prohibido reír en público lo que le provocó una distorsión psíquica que le costó la internación y el fin de su carrera. Fue inmediato el *feeling* de Keaton con presos recluídos en una cárcel donde lo aconsejable era mantener un rostro impasible, inexpresivo, que no denotara emoción alguna, so pena de despertar reacciones adversas de los carceleros. Salvo en la oscuridad del cine, claro, donde la risa o cualquier otra emoción brotaba anónimamente, a rienda suelta. Rodados entre 1924 y 1928, tres títulos de este actor pasaron por nuestra pantalla: *El Navegante*, *El Cameraman* y *El Maquinista de la General*.

La exhibición de este último título fue motivo de resistencia por parte de la censura del Penal y por dos veces fue rechazado. El término "General" no convencía a los censores (y menos asociado con "la máquina", que en la jerga presidiaria equivalía a tortura). Finalmente cedieron ante la

evidencia que el título del filme aludía a una compañía de ferrocarriles. Buster Keaton asistía a esta controversia con su invariable cara de palo. Reía por dentro.

Otro de nuestros visitantes, Harold Lloyd, llegó a ser el actor más popular de los cómicos norteamericanos del cine mudo, alcanzando una producción de 160 películas, cifra mayor que la que rodaron Chaplin, Keaton, Harry Langdon y el Gordo y el Flaco todos juntos. Su personaje emulaba a Chaplin hasta en el bigotito al que agregó sombrero de paja y lentes redondos de carey, aunque no calzaba los puntos poéticos y humanísticos de Charlot. De alguna manera se identificaba con el americano medio y sus momentos de mayor humor los obtenía con sus dotes motrices; sobradamente lo pudimos apreciar en *El hombre Mosca* (1923), colgado de un rascacielos siempre a punto de caer.

Allá en el Lejano Oeste, *Dos Tontos de Altura* y varios de sus cortos nos reencontraron con los entrañables Laurel y Hardy, el Gordo y el Flaco de nuestra infancia. También evocamos otros tiempos con algún corto de Los Tres Chiflados, pero *El Capitán Kid*, de Abbot y Costello se nos volvió todo un cuesta arriba, la cosa no pasó de alguna sonrisa piadosa.

Herederos del humor del cine mudo y a cuestas de una fuerte impronta teatral, los Hermanos Marx se hicieron presentes en aquella sala con *Servicio de Hotel*, de 1938, un título que no ocupa lugar en el ranking de sus mejores películas. De todos modos aquel contacto con Groucho, Harpo y Chico dejaría en nosotros rastros de su talento.

Groucho no era un nombre común, y menos su apellido. Cuando los perros de la censura olfateaban un libro de autor de apellido Marx abrían las fauces y se lanzaban sobre él. ¡Los mordiscones que debió soportar aquel *Groucho y yo* autobiográfico para subsistir en la Biblioteca Central!...

Fue una suerte que el personal militar a cargo no registrara alguna de sus célebras frases, del tipo “Inteligencia Militar son dos términos contradictorios”, o “La justicia militar es a la justicia lo que la música militar es a la música”. Groucho *dixit*.

Capítulo 2

El par dialéctico

La vida carcelaria, en términos generales, oscilaba entre "apretes" y "aflojes". El régimen interno graduaba el nivel del rigor a aplicar según cómo viniera la mano. Éramos presos políticos y en buena medida rehenes de la situación política reinante en lo nacional, y a veces las coyunturas políticas internacionales repercutían en la vida cotidiana del Penal. En ocasiones la temperatura interna llegaba a depender del humor del Mayor a cargo del celdario, de la guardia que tocara ese mes o de cualquier hecho ocurrido dentro del mismo Penal.

Razones para apretar obviamente nunca faltaban. Apretes y aflojes se alternaban. O mejor dicho: el aprete era la norma y el aflloje la excepción, aunque tampoco esto parecía demasiado programado. Lo seguro era la inestabilidad; deliberadamente las autoridades procuraban que los presos nunca supieran bien a qué atenerse. Un día tal cosa estaba autorizada, al otro, no. Lo que ayer fue motivo de sanción hoy no aparejaba castigo, y así. Todo obedecía, se supone, a un criterio de seguridad (enteramente lógico, por otra parte). Nada de rutinas o acostumbramientos parecía ser la consigna.

El cine comenzó a exhibirse, como decíamos, de acuerdo a un orden elemental: el lunes le tocaba al primer piso, el martes al segundo y así hasta el viernes del quinto piso (a las barracas, una vez habilitadas les tocó sábado y domingo). Después, con el tiempo, no se sabía *a priori* qué piso tendría cine cada noche. Se avisaba a última hora, con la cena: "aprόntense que hoy tienen cine". Te ponías el mameluco, doblabas la cobija para sentarte y listo. Lo mismo con el horario del recreo, un día a tal hora, otro día a otra. Por un buen tiempo se supo qué comida traería el rancho de cada día. También eso cambió. Pero el ser humano encarcelado se

acostumbra y se adapta a todo, el factor sorpresa, el aviso o la orden sobre el pucho pasaban a ser algo normal y punto.

Un buen sargento de piso y un buen fajinero posibilitaban, *a priori*, un normal funcionamiento del piso, lo que para los presos no era poca cosa.

Cada piso estaba a cargo de un sargento, destinado seis meses o un año a servir en aquel lugar. La guardia en cada piso cambiaba cada día y la integraba un cabo y varios soldados (clases, números, custodias) a su cargo. El sargento impartía las órdenes y la guardia las ejecutaba.

El fajinero era el preso con mayor poder de decisión en cada sector (recordemos que cada piso se dividía en dos sectores, A y B). El fajinero era el nexo entre el personal militar a cargo y los reclusos de cada sector. Generalmente propuesto por sus propios compañeros para aquella tarea, el fajinero administraba el funcionamiento de cada sector. Indicaba al cabo y a los custodias quiénes se encargaban de hacer las tareas de cada día: repartir “el rancho” (las comidas), lavar la planchada, traer los tachos con la comida, repartir y recoger "el menage" (los cubiertos), activar las comisiones de cada sector: herramientas, cantina, bibloteca, etcétera.

Cada vez que se necesitaba mano de obra para una tarea, la guardia recurría al fajinero y este designaba quiénes la llevarían a cabo. El soldado tenía la llave y abría las celdas que el fajinero le indicaba. Las tareas de cada día eran asignadas el día anterior. El fajinero era una pieza clave, debía conocer a fondo a sus compañeros y estos responderle cuando la ocasión lo requería.

Sargento y fajinero constituían una dupla necesaria, recíprocamente. Respetando el límite entre el verde y el gris, la voz de mando y el subordinado, ambos perfiles podían coexistir con cierta empatía, velando cada parte por sus intereses. El buen sargento trataba de que los problemas de su piso fueran los menos posibles. Y contaba con la disposición del buen fajinero para que ello se cumpliera. Debía existir entre ambos, tácitamente, una cuota de confianza.

Todo esto dicho en términos relativos. Si nos tocaba un sargento de piso proclive a amargarle la vida a los presos, no había buen fajinero que pudiera impedirlo. Del mismo modo que si había orden de apretar y soltaban oficiales a veduguear, no había sargento piola capaz de interponerse. De buenas a primera cualquier *status quo* alcanzado se iba al carajo. Se pasaba de un estado al otro con mucha facilidad y no menos frecuencia.

Un rasgo que podía caracterizar a un buen sargento era que no llamaba a los reclusos por el número sino por el apellido. El Tigre Rebollo en el primer piso y el sargento Pereira en el cuarto, lugares donde me tocó estar, fueron ejemplos de ello. Excepciones, seguramente.

Prócer bipolar

Cuando mataron al coronel Ramón Trabal en París, en diciembre de 1974, sobrevino un aprete fuerte en todo el Penal: quince días sin visitas y sin paquete, y verdugueo a discreción. En cambio, paradojalmente, cuando se produjo el golpe de Estado en junio del '73, dentro de la cárcel se vivieron días de significativo afloje. Era como si quisieran decirnos: ahora mandamos nosotros, festejémoslo juntos. O algo así.

Semanas antes de aquel mes de junio las autoridades de la cárcel, como forma de homenajear al prócer en su natalicio, promovieron la instalación de una exposición de manualidades hechas por los presos referidas a la figura de Artigas. Asunto delicado, si lo hay. Nosotros, en tanto militantes políticos uruguayos, por cierto que reivindicábamos el iderario artiguista, su gesta revolucionaria, el marcado acento de clase de su programa. Pero también los militares siempre han estado identificados con la imagen del prócer, libertador de la patria del yugo español y fundador del ejército nacional del cual ellos eran sus continuadores históricos.

Entonces había que hilar fino en materia de contenidos. Las manualidades a exhibir en aquella muestra debían guardar el preciso equilibrio para que el Artigas nuestro, el "tupamaro", el del reglamento de tierras, no colisionara con el del bronce de los cuarteles y la simbología oficial, so pena de echar todo por la borda.

Por supuesto que los presos supimos sacar adelante y airosos aquel desafío. Además, y en definitiva lo que justificaba nuestra participación, fue que todo aquello sirvió para abrir las puertas de las celdas, romper lo más posible la compartimentación entre los pisos y ganar espacios de circulación interna. Aquella exposición se mantuvo varios días después del 19 de junio y seguía montada el 27, cuando dieron el golpe. La planchada del primer piso era una romería, presos de distintos pisos que iban y venían, por momentos se mezclaban, intercambiaban, se saludaban... En fin, una disposición extraña, insólita, única, ya que en los años siguientes nunca se repitió en el Penal de Libertad un lapso de afloje con aquella dimensión de liberalismo interno.

Extraña a punto tal aquella situación que pocas semanas después, el 6 de setiembre de 1973 concretamente, despertamos con una noticia que conmocionó profundamente al colectivo de reclusos del Penal de Libertad: "se llevaron a los viejos" fue la frase que corrió como reguero de pólvora celda por celda. Efectivamente, antes de que amaneciera, Raúl Sendic, Julio Marenales, Jorge Manera, José Mujica, Eleuterio Fernández Huidobro, Jorge Zabalza, Henry Engler, Mauricio Rosencoff y Adolfo Wasen fueron sacados de sus celdas y trasladados a diferentes cuarteles donde permanecerían los siguientes once años. La era de "los rehenes" había comenzado. Un golpe traumático, político y psicológico, al mentón de todos nosotros.

Otro tanto ocurriría en Punta de Rieles. En similar procedimiento, once compañeras alternarían en cuarteles durante años: Yessi Macchi, Gracia Dri, Lía Maciel, Raquel Dupont,

Elisa Michellini, Cristina Cabrera, Flavia Schilling, María Elena Curbelo, Alba Antúnez, Stella Sánchez y Miriam Montero.

A Libertad y Punta de Rieles les unía algo más que la condición de cárceles políticas. Para nosotros allá estaban "las compañeras". Ellas, en conjunto; más allá de los vínculos personales que cada uno pudiera tener, colectivamente representaban la otra parte de nosotros mismos.

Mi perra dinamita

Y quiso el azar que en la programación de aquellos días recalaran dos películas cuyos títulos podían nada significar si no fuera que llegaron, precisamente, en aquellos días. Hablamos de *La Guerra de los Botones* y de *Los gorilas se juegan la vida*. Suspicacias aparte, qué títulos.

"Botón" y "milico" siempre fueron sinónimos en la jerga vulgar. El término "gorila" estaba asociado a los milicos golpistas, particularmente a los mandos. Viene a cuento, por tanto, recordar una situación insólita, típica de las primeras semanas de inaugurado el Penal de Libertad. El primer Jefe del Celdario, el mayor Coronel (Coronel de apellido) era propenso tanto al diálogo como al verdugueo. Por eso cuando estaba en posición dialogante con algún interlocutor recluso se ufanaba de aclarar: "mire que a mí solo me falta un pelo para ser gorila, eh".

A Coronel solía acompañarlo una perra, su perra, bastante cachorra en aquellos días. Cuando se enteró que en el cuarto piso había un recluso que en su currículum, entre otras artes fungía de amaestrador de perros, le pidió que estrenase la obediencia de su mascota. Zapicán aceptó y esta tarea implicó que la perra conviviese muchas horas con los presos.

A tal punto educó Zapicán a aquel animal que llegó un momento en que su comportamiento se asimilaba más al de los reclusos que al de su amo militar. Sucedía entonces que a

la hora del recreo –los primeros recreos de “trilles” de media hora, en que se permitía a los presos caminar de a dos por la calle que pasaba frente al celdario o entre las columnas que sostenían el edificio (todavía no había canchas para hacer deportes)– la perra se quedaba junto a la fila de mamelucos grises y le gruñía fiero a cualquier uniforme verde que se acercara. Una escena absurda –chaplinesca si se quiere, cien por ciento cinematográfica– que podía suceder solamente en aquellos primeros momentos cuando el Penal admitía improvisaciones y situaciones fuera de cualquier libreto y que pocos meses después resultarían impensables. No fueron Lassie ni Rin Tin Tin, fue la perra del Mayor Coronel la que olfateó claramente que grises y verdes no hedían igual. Por cierto que Zapicán pronto volvió a quedar sin oficio.

Pero volviendo a los filmes de marras cuyos nombres lejos estaban de aludir a los cruciales momentos que vivía el Uruguay en junio de 1973: *La Guerra de los botones* era una película francesa de 1962, dirigida por Ives Robert, que relata la batalla que libran gurises de dos poblados de la campiña gala que exhibía frescas las secuelas dejadas por la Segunda Guerra. El botín de cada pandilla consistía, precisamente, en obtener la mayor cantidad de botones de la ropa de los adversarios. Quién obtuviera más botones sería el bando ganador. Se trataba de chiquilines, inocencia, picardía, toques emotivos no exentos de humor.

Los gorilas se juegan la vida (o *Los gorilas se defienden*), también francesa, de 1957, era una película muy menor que combinaba suspenso, espionaje, mujeres seductoras, y que contaba en el reparto con un joven y delgado Lino Ventura, camino del recio y carismático actor que conocimos después.

Por más que las suspicacias estuvieron latentes, damos fe que fue toda una casualidad que estos dos títulos de “botones” y de “gorilas” llegaran al Penal de Libertad en momemtos que otros botones gorilas se alzaban con el poder en el Uruguay. En fin, creer o reventar.

Las 400 noches

Resabios de mi condición de aficionado a las salas con pantallas, desde que comenzó a exhibirse cine en el Penal de Libertad me tomé la tarea de ir anotando cada película que veíamos. Con la mayor cantidad de datos de su ficha técnica: título, año de estreno, director, elenco, género, etcétera. Con el correr del tiempo completaba las fichas con información de cada película que iba consiguiendo aquí o allá. Por fortuna dispusimos de bibliografía dedicada al séptimo arte que se fue enriqueciendo con nuevos libros de cine ingresados en el correr de los años.

Dos factores fueron decisivos para que "mi lista" terminara siendo completa al final del camino: que sorteara con éxito sucesivas requisas sufridas en la celda, y contar con un "grupo de apoyo" de compañeros bien dispuestos a facilitarme la información necesaria cuando me perdía la ida al cine por estar sancionado. Lo cierto fue que pude conservar la lista y abundante material manuscrito en letra pequeña, cuadernos y rollos de papel escritos referidos a la historia del cine universal, desde sus comienzos hasta aquellos días. Y algo fundamental: pude mantener el material escrito en mi poder y lo que es más, lo tuve conmigo (y lo tengo) una vez que recuperé la libertad.

Como cualquier sala que se precie, la del cine de planchada presentaba una cartelera irregular. Allí se exhibían cintas buenas, regulares y malas. Los diez años de cine del Penal de Libertad (abril de 1973 a febrero de 1983), *grosso modo*, pueden dividirse en dos grandes períodos, según el nivel de calidad del material exhibido. En los primeros cuatro años, cuando en el abastecimiento de películas intervenían distribuidoras amigas, puede decirse que predominó el buen cine. Del 77 en adelante, cuando la selección del material quedó casi por completo en manos militares, el nivel decayó sensiblemente.

Pero esta división no deja de ser un tanto arbitraria. En uno y otro período, si bien se registraron tendencias, siempre estuvo presente el factor aleatorio. La alternancia de la calidad artística prácticamente fue una constante. Claro, en los primeros años llegamos a disfrutar de títulos que integran la mejor filmografía de la historia del cine. Luego, el viento cambió y el predominio fue de un cine de mero consumo, exento de valores artísticos. Así como en medio de verdaderos clásicos de todos los tiempos vuelta y media se descolgaba alguna película de escasa monta, en plena malaria cinematográfica también se colaron algunos títulos gratificantes a modo de compensación.

El cine de planchada contó con 400 funciones (títulos, mejor dicho) entre 1973 y 1983. De ellos, 360 correspondieron a películas de ficción (largometrajes, aunque hubo algunas sesiones de cortos humorísticos), y fueron 40 las programaciones semanales dedicadas exclusivamente al cine documental. A lo largo de esos diez años se repitieron 29 títulos. Algunos eran dignos de volverse a ver, los otros hubo que sufrirlos.

A partir de octubre de 1983 y hasta el vaciamiento del Penal en marzo de 1985, un advenedizo aparato de televisión a color desterró nuestro proyector y nuestra pantalla convirtiendo el cine de planchada en un inocuo pasatiempo de programas de televisión grabados previamente por personal militar.

Podemos afirmar sin que nos tiemble el pulso que la cartelera del Penal de Libertad contó con un cine de calidad realmente importante, sobre todo en sus primeros años. En aquella pantalla fueron exhibidos títulos representativos de las principales corrientes cinematográficas del siglo pasado.

A modo de adelanto diremos que, además de lo mejor del cine mudo al que ya nos hemos referido, contamos con muestras del realismo poético del cine francés, del neorrealismo italiano, de la *nouvelle vague* francesa, de la comedia italiana, no pocos clásicos de Hollywood, obras de géneros de todos los tiempos como el western y el policial, buenos

exponentes del cine argentino, alguna joyita del cine japonés, algún título sonado del cine sueco y otro de la Unión Soviética que pudo sortear la censura.

Cuando la selección de películas quedó a criterio de los militares pasamos a tener abundante cine de contrapeso, menudearon los westerns *spaghettis*, el cine bobo argentino de los '60 y '70, documentales de interés y de los otros, musicales, algún material dedicado al fútbol y rarezas varias. Pero en este período ningún género pudo desplazar al "ciclo histórico", eufemismo con que denominábamos al cine de la más baja estofa, relleno de matinée de los años '50 y '60: kirguises, tártaros, romanos, vikingos, mongoles, cruzados, pésimos folletines de capa y espada, mosqueteros y caballeros enmascarados. Fueron los peores momentos... Los peores si exceptuamos, claro está, el período –corto pero intenso– en que los militares se propusieron convencernos de las bondades que su gobierno lograba para el país a través de documentales de la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), organismo propagandístico de la dictadura.

En defintiva, la cárcel era la cárcel, y vaya si lo fue. Condiciones de prisión extremadamente severas que costaron la vida o el deterioro físico o psicológico irreversible de muchísimos compañeros, inevitables secuelas en la mayoría. No obstante ello, la vida carcelaria dispuso de espacios de gratificación intelectual y sensorial, instancias de acercamiento al arte a través de la literatura, la música, la creación artesanal o el propio cine. El arte a modo de compensación, de bálsamo o alimento espiritual incorporado a la rigurosa cotidianidad carcelaria. El arte como elemento liberador, escapar del entorno represivo y encontrar refugio en nichos interiores donde la sensibilidad, la imaginación y la fantasía abrían caminos existenciales de fuga. La búsqueda de la libertad en otro lado, podría decirse.

Entonces cómo no justipreciar el encantamiento de una melodía, el apasionamiento por determianda obra litera-

ria o las huellas enriquecedoras que dejaron en nosotros piezas de cine de directores talentosos tales como Orson Welles, Jean Renoir, Charles Chaplin, Akira Kurosawa, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Federico Fellini, Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Luis Buñuel, John Ford, René Clair, Alfred Hitchcock, Agnés Varda, Pier Paolo Passolini, el propio Leonardo Favio.

Durante diez años fuimos espectadores de cine, vimos cientos de películas, tuvimos nuestra sala. Con porteros uniformados y todo.

Planchada surrealista

El cine francés, de diferentes épocas, fue uno de los pilares de calidad que sostuvo el cine del Penal de Libertad, sobre todo en los años '74 y '75.

Algunos historiadores le atribuyen a Louis Delluc el haber jerarquizado el cine dentro de la actividad artística, muy prolífica después de la Primera Guerra Mundial cuando, al decir de Háuser, comienza el siglo veinte. Delluc creó el término "cine club" en momentos en que la plástica, la literatura y el psicoanális se encuentran artísticamente. Es premiada la obra de Proust en 1919 y Joyce publica *Ulises* en 1922, y en medio de los años locos irrumpen las vanguardias: futurismo, dadaísmo, surrealismo.

Los impulsores de estos movimientos vieron en el nuevo lenguaje del cine un arma de grueso calibre para disparar sobre la sociedad burguesa responsable del desastre de la Primera Guerra y de todos los males sociales, recrudecidos tras la contienda.

No fue una chance menor poder apelar desde una celda a autores de la talla de Proust, Joyce o Háuser para ilustrar, no ya un momento de florecimiento literario y de las artes en general –como aconteciera en los años veinte del siglo

pasado–, sino para graficar la riqueza literaria disponible en una cárcel. Alrededor de diez mil títulos concentraba la biblioteca del Penal de Libertad antes de la gran fogata que encendió el mayor Arquímedes Maciel en 1975 devastando salvajemente aquel fenomenal acervo cultural.

La minuciosa depuración de títulos y autores implicó la clausura de la biblioteca durante largos meses. Pero, como hemos dicho, nunca ninguna censura es suficiente; muchos libros "subversivos" valiosos sobrevivieron a la quema en la propia biblioteca y en el interior de cada piso. Entre otros, algún tomo medio camuflado de *Historia social de la literatura y el arte* mantuvo a Arnold Háuser en su lugar referencial en esa rama de la historia. El día que detectaron que un ejemplar de *En busca del tiempo perdido* intercalaba en sus páginas capítulos enteros de *El Capital*, Marcel Proust pasó a la lista negra, aunque una gran dosis de sensibilidad intelectual y literaria ya había quedado impreganada en sus lectores.

¿Y qué decir, entonces del *Ulises*? Allí se mantuvo, quietito, a salvo de manos militares... y de manos de presos. Todo un desafío intelectual. Su fama de impenetrable contaba con demasiados adeptos. Pero doy fe que quiénes lo tomamos y durante semanas, quizás meses, nos sumergimos en aquella jornada fascinante, salimos a flote ampliamente reconfortados. Hablando mal y pronto: costaba entrarle, es cierto, pero una vez familiarizado el estilo del autor y la fisonomía narrativa, atrapaba; sus personajes se prolongaban y se hacían parte de la vida carcelaria. Como si James Joyce observara desde su celda a Esteban Deddalus y a Leopoldo Bloom trillando ahí abajo, por Dublin, lo que es decir, en la cancha chica.

Volviendo al surrealismo en el cine. Luis Buñuel despuntó con *El perro andaluz* (con la colaboración de Dalí), y *La Edad de Oro*, piezas que no llegaron a nuestra planchada como sí lo hizo *Entr'acte* (o *El sueño de un borracho*), en 1924, donde emergió el nombre de René Clair. Considerado un "divertimento dadaísta", este cortometraje de 20 minutos, una de las

muestras más representativas del cine vanguardista de esa época, describe como un decontrolado ataúd es perseguido por el cortejo, sucediéndose situaciones absurdas e hilarantes.

Pero estos impulsos quedaron truncos cuando la industria cinematográfica francesa se estancó drásticamente con la llegada del cine sonoro. Los efectos de la crisis financiera del '29, en general, y particularmente la carencia de patentes propias de sistemas sonoros, obligó a la industria gala a doblar sus rodillas ante los sellos Paramount de Estados Unidos y Tobis de Alemania.

Quien mantuvo a ultranza independencia del sometimiento económico fue el realizador anarquista Jean Vigo, cuyo cine comprometido y poético (le llamaban "el Rimbaud del cine"), le significaron sabotaje y prohibición de sus filmes (*Cero en conducta*, *L'Atalante*) muriendo tempranamente a los 29 años sin poder impedir que su poesía surrealista y su naturalismo populista sufrieran mutilaciones brutales para su exhibición comercial por parte de la empresa Gaumont.

El vacío del cine francés entre 1930 y 1934 fue llenado por René Clair, comenzando un período que los historiadores definen como "naturalismo poético".

Al amparo económico del capital francoalemán, René Clair logró, ya en el cine sonoro, su primer título importante en 1930, *Bajo los techos de París*, aunque a nuestro cine de planchada llegaría *El último multimillonario* (1934) ambientada en el reino imaginario de Casinario, parodia de Montecarlo que narraba la llegada de la crisis al lugar y como el faltante de dinero retrotraía a sus habitantes al sistema del trueque. Esta comedia no tuvo la relevancia que Clair obtendría con otros títulos suyos de ese período.

El dúo Brassens-Collazo

El cine de René Clair nos ofreció el lujito de disfrutar de George Brassens en su única participación cinematográfica, en *Porte de Lilas*, en 1957. Brassens es "el artista" del café donde comparte el tiempo con su amigo vago y borrachín y la chica bonita hija del propietario del bar; a partir del cobijo que los tres dan a un prófugo de la policía se desarrolla la historia. René Clair recrea con cierta poesía y buena fotografía el ambiente popular de un suburbio parisino donde está presente el drama, la comedia, el tono romántico, ingenuo, por momentos tierno, que caracteriza a sus personajes. Todo un deleite el trovador, guitarra en mano, cantando en la planchada para nosotros.

En rigor, el primer trovador de planchada que cantó para los presos fue el Gordo Collazo. Con la salvedad que lo hizo en vivo y en directo. Fue a principios de 1973, en el marco de aquel Penal que aún no tenía definidos sus perfiles de reclusión y podía ocurrir que las autoridades permitieran un recital de aquella naturaleza.

Poseedor de un registro de voz portentoso que parecía sacudir el celdario, acompañado de su guitarra Ricardo Collazo cantó tres temas en la planchada del primer piso. Lo más insólito provino de su repertorio: como si nada, el Gordo arrancó con el popularísimo "A mi gente", de su amigo y coterráneo José Carbajal, siguió con un exquisito tema compuesto por Henry Engler titulado "Después Don Quijote" y remató con una emotiva canción de amor que Raúl Sendic le escribiera meses antes a Xenia, su compañera, en el calabozo de los Fusileros Navales (FUSNA), en octubre de 1972.

Prisionera en el mismo lugar, Xenia reclamaba ver a su compañero en la creencia de que Sendic podía haber muerto a raíz de las heridas de bala recibidas al caer preso. Las autoridades del FUSNA permitieron que ella lo viera, de lejos, en su calabozo. Ese instante que ambos se vieron inspiró a

Sendic a escribir el poema que tituló “Te vi aquél día”. Cuando el Bebe llegó a Libertad le hizo llegar a Collazo aquellos versos, el Gordo le puso música y pocos días después los cantó a viva voz en la planchada. Sin que las autoridades presentes tuvieran idea alguna de qué iba aquel repertorio. Sin palabras.

Mi padre el pintor

Pero es con Jean Renoir que el naturalismo del cine francés alcanza su mayor expresión. Hijo del pintor impresionista Auguste Renoir, influenciado por aquella estética, este cineasta profundizó el contenido social de sus historias, ubicándolas en ambientes sórdidos, sombríos, y dotando a sus personajes de un perfil pesimista, desencantado pero romántico y humanista a la vez. Una suerte de equilibrio emocional donde los seres humanos no son ni enteramente buenos ni enteramente malos, sino víctimas fatales de un destino inexorable donde la felicidad no será alcanzada jamás. Por eso los críticos, además de definir este cine como “naturalismo poético” también lo describen como “realismo negro”.

Situados en aquel momento histórico de entreguerras, con el crecimiento del nazismo en escena, la vinculación de Renoir al Frente Popular en 1936 se evidencia en algunos filmes comprometidos políticamente, aunque no exentos de polémica. Tuvimos la fortuna de que por la pantalla de nuestro cine se exhibieran varios títulos de Jean Renoir, así como de otros cineastas franceses que marcaron fuertemente el cine de su tiempo.

En los bajos fondos (1936), basada en la novela de Gorki, *Ex hombres*, Renoir cuenta como un aristócrata en bancarrota pierde su fortuna en el juego y las mujeres, y al borde del suicidio conoce a un ladrón de poca monta que lo llevará a vivir con él a una pensión de mala muerte. Interacción de

dos grandes actores: Louis Jouvet, desconocido mayoritariamente en aquella platea, que encarna al Barón en bancarrota, y el joven Jean Gabin, como Pepel, el ladrón al que, quien más quién menos, conocíamos ya veterano en policiales franceses de los años sesenta.

Louis Jouvet volvería a nuestra pantalla con *La Marsellesa* (1937), filme de Renoir al servicio del Frente Popular que fuera financiado con bonos populares, fondos de la central obrera (CGT) y del propio Frente gobernante. En tiempos de la revolución francesa pero con los ojos puesto en el presente, esta película reivindica la gesta del batallón de marselleses que marcha sobre París entonando el célebre himno que será adoptado por el pueblo parisino alentando el triunfo definitivo de la República sobre la monarquía con la toma de las Tullerías.

Coinciden historiadores y críticos de cine en que si Renoir la hubiese terminado pudo haber sido su obra mayor. Se trata de *Une partie de campagne* (1936), traducida como *Una salida al campo* o *Un paseo al campo*, basada en un cuento de Maupasant donde el cineasta rinde homenaje a su padre, el pintor impresionista Auguste Renoir. Aparece en toda su dimensión la veta humanista y romántica del Renoir realizador en una dialéctica ejemplar de pintura y cine.

El traslado de la obra pictórica a la pantalla puede apreciarse de manera elocuente en algunos pasajes: cuando los dos hombres observan a través de una ventana a la hermosa mujer balanceándose de pie sobre un columpio, y la escena de amor junto al río con los amantes a punto de besarse. Esta obra de arte inconclusa quedó en lo alto de la historia del cine y en nuestras retinas de espectadores del Penal de Libertad.

El dolor de ya no ser

Pero sería *La gran ilusión* (1937) el filme por excelencia de Jean Renoir y del cine francés a través de los tiempos. El idealismo humanista y el compromiso social convergen en esta película de firme y convencido tono pacifista, cuya lectura más que condenar las barbaries de la guerra (la pasada y la que se aproximaba) parece reflexionar acerca de que las injusticias mayores entre los hombres ocurren dentro de una misma sociedad, más que las que provienen de las fronteras.

En el marco de la Primera Guerra un grupo de militares franceses permanece prisionero de los alemanes. Las afinidades y las diferencias de clase emergen entre los dos bandos y dentro de cada bando. La guerra perjudicará a los pobres, de la nación vencedora y de la nación vencida. Pero también la aristocracia está en peligro. Diálogo notable entre los dos oficiales aristócratas, el alemán Rauffenstein y el francés Boeldieu que encarnan Erich Von Stroheim y Pierre Fresnay, respectivamente: no sabemos quién ganará la guerra, pero el fin, cualquiera sea, será el fin de los Rauffenstein y de los Boeldieu. Jean Gabin por su parte interpreta a Marechal, teniente francés, mecánico, junto a otros personajes de la clase de los humildes sobre los que recaerá el peso de la guerra.

Es una historia bélica sin trincheras ni heridos, la guerra está en el interior de cada uno, en sus diferencias, en sus gestos, en sus matices. Está la camaradería, la amistad, los sentimientos, la condición humana. También es una historia de presos políticos, vista en una cárcel de presos políticos, con ojos de presos políticos, con añoranzas de presos políticos. Es una película de fugas, tan cercanas en el tiempo y tan lejanas en aquella circunstancia. Emocionalmente, cuando se firma el armisticio que declara quién ha vencido y quién ha perdido la guerra, todos en aquella planchada acompañamos con murmullos a viva voz, casi en silencio, las estrofas de “La Marsellesa” que entonaban los prisioneros franceses.

Para orgullo del director de *La gran ilusión*, entre tanto merecido elogio, estuvo la declaración de Goebbels, ministro de propaganda de la Alemania nazi, que calificó a Renoir como "el enemigo cinematográfico núnero uno". Por su parte, nobleza obliga, el presidente Roosevelt opinó que "todos los demócratas del mundo deberían ver este filme". No sabemos si se cumplió el deseo de Roosevelt, sí sabemos que los reclusos del Penal de Libertad tuvimos el privilegio de verla una noche de marzo de 1974.

Ángel de los perdedores

La kermese heroica (1935) de Jacques Feyder, también removió las aguas políticas de su tiempo. Relata la ocupación española en Flandes y de como las mujeres de un pequeño pueblo, mientras los hombres se esconden, deciden entregar sus cuerpos a los apuestos soldados invasores para obtener su clemencia. El tono farsesco del filme no impidió violentas reacciones de los nacionalistas flamencos, motivando choque con la policía, detenciones en Amsterdan, Amberes y Gantes, prohibiéndose la película en Brujas. La fotografía, los decorados y la reconstrucción ambiental inspirados en la escuela pictórica flamenca fueron motivo de reconocimiento. En el reparto se destacó la labor de Francoise Rosay, otra estrella bienvenida a nuestra sala en aquellos días.

El realismo negro del cine francés de aquel período lo percibimos claramente en obras de Marcel Carné. *El muelle de las brumas* (1938) con la célebre pareja de la época, Jean Gabin y Michelle Morgan, ambientada en la portuaria zona de Le Havre, abordaba el tema de los desertores del ejército colonial francés. Cine negro, por los lugares más miserables de las ciudades y por personajes oscuros, resaca de la sociedad. Una visión sombría y desesperanzada de la vida, aunque el toque poético asomando en la estilización de las imágenes.

Carné había realizado en 1937 *Drole de drame*, traducida como *Drama divertido* o *Drama extraño*, en colaboración con Jacques Prévert. Ambientada en un Londres victoriano y con toques de comedia inglesa volvimos a admirar a Louis Jouvet, también a Francoise Rosay. Una farsa algo teatral con dosis de humor negro, enredos, equívocos y ciertas extravagancias.

Al contrario de sus colegas, Marcel Carné permaneció en Francia durante la ocupación nazi y en 1942 dirigió *Los visitantes de la noche*, una alocada y fantasiosa historia situada dentro de un castillo a finales del siglo XV. Luego de que dos juglares ingresan al recinto se suceden extrañas situaciones entre los presentes: enamoramientos, intrigas, crueldades, ritos mágicos, diabólicos. El demonio se apoderó del castillo en definitiva, lo que llevaría, luego, a interpretar todo aquello como la presencia del invasor nazi en suelo galo. Tiempo después se supo que los nombres de los actores judíos que participaron en el filme no aparecieron en los créditos.

En definitiva, un muestreo por demás representativo del naturalismo poético del cine francés que enriqueció mentes y corazones, mameluco adentro. Toda aquella puesta en escena que significaba ser espectadores de aquella rareza surrealista que era el cine de planchada, se reescribía cada noche con lo que la pantalla devolvía. Este ciclo del cine francés reafirmó que el vínculo existente con las imágenes era capaz de remover fibras sensibles, así como ampliar el horizonte intelectual de los individuos allí reunidos.

Capítulo 3

Graduado en

Quiénes estábamos recluídos en el Penal de Libertad, mayoritariamente pertenecíamos a la "generación del 68"; es decir que proveníamos de infancias y adolescencias nutridas de cine, cultores de matinées de cines de barrio; una cultura urbana que tuvo en ir al cine su hábito preferencial en los años cincuenta y sesenta.

Esa misma generación que encontró en el cine del tramo final de los sesenta un correlato cultural y político; empezamos a encontrar en las pantallas productos identificatorios, desde lo estético y lo conceptual. Así abordamos el nuevo cine norteamericano, el cine latimoamericano y del tercer mundo, el cinema novo brasileño, los festivales de Marcha, las piezas de Solanas, de Mario Hendler y una serie de títulos y de realizadores de diferentes procedencias (Costa Gravas, *La Batalla de Argelia*, *Zabriskie point*, *Las fresas de la amargura*) que parecían retroalimentar el camino de esa generación, el compromiso político y el poder concientizador del cine.

El graduado, en 1967, marcó un antes y un después en mi condición de espectador de cine. Y fuera del cine también. Esa ficha que un poco intuitivamente había empezado a caer en otro lugar dentro de mí, seguramente tuvo algo que ver con aquella imagen final de Dustin Hofman corriendo, con los sonidos del silencio y todo aquel soplo de rebeldía emocional e incontenible.

De ahí que, casi sin darnos cuenta, en la cárcel retomamos una práctica que nos era familiar. Más allá del cambio de las condiciones y del entorno, volvíamos a "ir al cine"; retomábamos el gustito de un hábito que nos era familiar. Y como en un camino de regreso a la infancia, cuando abrevábamos fantasías, ilusiones y emociones en esa formidable "máquina

de sueños" que había llegado a ser Hollywood, volvimos a ese cine norteamericano que nutría los cines de Uruguay y de buena parte del mundo. También de nuestra sala carcelaria.

De la sala oscura del cine de barrio a la sala en penumbra de la planchada de un celdario. La magia del cine permitía cruzar ese puente interior cargado de recuerdos, vivencias, nostalgias. Así, volvió a rugir el león de la Metro, surcaron la noche los reflectores de 20th Century Fox, resplandeció la colina nevada de Paramount, encendió su antorcha la mujer de Columbia, sacó lustre el escudo de Warner Brothers y giró como un trompo el globo terráqueo de Universal.

Mi querida Clementina

Cuenta la historia que aquellos pioneros judíos creadores de la industria fueron correteados hacia el oeste por el trust de Thomas Alba Edison en los primeros años del siglo pasado, levantando en Los Angeles los primeros galpones, piedra fundamental de la fabulosa industria hollywoodense.

La llegada del cine sonoro a fines de los años veinte, y los consiguientes cambios técnicos y estéticos que aparejó, redundó en que la industria cinematográfica, contrariamente a lo que podía suponerse, fortaleció su presencia en la crisis del ´29.

El público norteamericano encontró en las salas de cine el mejor lugar donde evadirse de las penurias económicas cotidianas. Rápidamente crecieron la mitología, el *star system*, los géneros, las fórmulas infalibles que acapararían las emociones del público en el correr de las décadas. También se había creado el Código Hays, destinado a velar por la moral y las buenas costumbres de la nación. Dicho código medía hasta dónde podía mostrarse un beso en la pantalla y dictaminaba que el malo, por bueno que fuere, siempre debía morir.

Se impusieron nombres de estrellas pero también de los directores que mejor interpretaron de qué se trataba el ne-

gocio del cine y los gustos preferidos de un público multitudinario.

Para el paladar de Hollywood el nombre de Charles Chaplin no contaba en el menú. Si bien en los años treinta Chaplin realizó obras maestras como *Luces de la ciudad* y *Tiempos modernos*, los directores preferidos por la industria entre 1930 y 1945 fueron William Wyler, Frank Capra y John Ford.

Precisamente de la mano de este último reactivamos reservas emocionales, imágenes de niñez guardadas pero latentes. Al galope, sombrero tejano y pistolas al cinto. De manera casi sublime nos encontramos de pronto en medio del *OK Corral* de 1947, en aquel mítico lugar del Far West al que el cine cowboys ha vuelto una y otra vez. Ahí estuvimos, no en el *Duelo de titanes* de Burt Lancaster y Kirk Douglas de nuestra infancia; en aquella sala Wyat Earp y Doc Holliday eran Henry Fonda y Víctor Mature enfrentando a los Clanton en el antológico sacar de pistolas. Y nosotros, los presos, al son de "My darling Clementine" sin poder pisar fuerte las tablas del viejo cine de barrio. Las alpargatas no sonaban sobre las frías baldosas de la planchada.

Literatura de pantalla

Cine y literatura carcelaria compartieon espacios también en este ciclo. John Ford volvió enancado en Erskine Caldwell, en *El camino del tabaco* (1941), abordando el drama de los campesinos en la gran depresión, y en Richard Llewellyn en *Qué verde era mi valle* (1942), reflejando la dura vida de los mineros galeses. Si bien no llegó a nuestra pantalla un clásico de Joh Ford como *Viñas de ira*, ahí estuvo la potencia literaria de John Steinbeck para mostrarnos los rigores de los desposeídos de sus tierras, arrojados hacia el oeste de los Estados Unidos.

"El libro es mejor que la película" suele concluírse en la habitual comparación entre el libro original y su traslado a la pantalla. Un ejercicio intelectual al uso en aquel ámbito donde confluían con frecuencia ambas formas artísticas. La conclusión podía ser la misma: el libro es mejor… pero qué bueno verlo en imágenes.

Con William Wyler, uno de los directores más reconocidos del cine norteamericano de los treinta y cuarenta, también logramos cierta simbiosis de literatura y cine. De su extensa filmografía pudimos apreciar *Desengaño*, filme de 1936 que trata de la desintegración de un matrimonio adinerado, típicamente estadounidense, de la época.

El guión de esta película fue una adaptación muy elogiada de Sidney Howard de la novela del satírico Sinclair Lewis, otro connotado autor de filosa crítica social que logró capear los embates represivos sobre la literatura del Penal. Director y guionista se las ingeniaron para trascender a los clichés de una época donde el Código Hays celosamente reglamentaba qué se podía y no se podía mostrar una película americana.

Digamos, comparativamente, que el Código Hays era para el cine lo que el reglamento del Penal de Libertad era para la vida carcelaria: un absurdo impracticable pegado detrás de la puerta de cada celda.

El baile del lampazo

Como no podía ser de otra manera la comedia americana fue otro de los géneros típicos del cine de Hollywood que recaló en nuestra sala.

Uno de los exponentes pioneros de este tipo de cine fue *Bringing up baby* dirigido por Howard Hawks en 1938, que en los circuitos de habla hispana recibió bautismos varios: *La fiera de mi niña*, *La adorable revoltosa* o *Domando al bebé*, según el lugar. Encabezaban el elenco dos nombres

de brillante futuro, Cary Grant y Katherine Hepburn. Un serio palentólogo a punto de casarse con una dama formal y aburrida se ve avasallado por una joven tan alocada como encantadora que pone su vida patas para arriba.

Divertidísma comedia de enredos que supo ganarse un lugar entre las mejores de su género a través de los tiempos. Volver satisfechos a la celda era el mejor elogio que podía recibir una película en aquella sala. Y esta comedia vaya si lo logró.

A su manera, la comedia musical trajo *swing* a la planchada. Nadie recordará su argumento ni el nombre de su director, pero seguramente muchos recordarán la melodía pegadiza de "La Carioca" y el canto de la mexicana Dolores del Río. Lo que es seguro, sí, es que nadie pudo olvidar la gracia, el estilo, el talento de aquella joven pareja de bailarines que en 1933 debutaba en la pantalla en *Volando a Río*: Fred Astaire y Ginger Rogers.

Aquella enorme y reluciente planchada de baldosas color crema era pista ideal para el zapateo y el desplazamiento de estos bailarines. Y vaya si le sacábamos lustre a la pista: dos veces por día barrida y lavada con agua, jabón líquido... ¡y hasta perfumol! Creo que era sincero el guiño que nos dispensó Fred Astaire desde la pantalla antes de irnos. Nosotros –y el lampazo– agradecidos.

El grito de Tarzán

El cine de Hollywood en blanco y negro abría sus géneros y estereotipos en diferentes direcciones. El denominado "cine de aventuras" fue otro de los caminos. Y eran nuestros los oídos que escuchaban el bramido que parecía amplificarse más en aquel celdario que en las viejas salas de barrio.

Era el grito de guerra de Tarzán, no el de Lex Barker ni el de Gordon Scott –que también alimentaron la leyenda en nuestras matinées–, sino el del incomparable Johnny Weissmuller

que a puro grito y liana atravesaba el espacio interior de la cárcel llamando a resistir, cada uno desde su propia jungla.

Dos de la docena de películas que filmó llegaron a nuestra pantalla, *Tarzán y su compañera* (todo un homenaje a Jane) y *Tarzán el temerario*. Y por supuesto: Chita, Boy, Numa, Tantor y toda la mitología que Edgard Rice Burroughs había dibujado en nuestra niñez. Y otra comprobación: el cementerio de los elefantes seguía allí, detrás de la cascada.

La semana que daban la de Tarzán era imposible dormirse antes de escuchar su clásico alarido. Es más, uno esperaba el grito para después pegar los ojos en paz.

Los gritos en la cárcel generalmente provenían de los guardias. Dirigidos a los presos, entre ellos, o el consabido "¡Atención!" que profería un clase cuando algún oficial se acercaba.

Algunas veces debimos escuchar gritar a algún compañero. Y cuando ello ocurría era señal inequívoca de "largada". Largar era no aguantar más, era explotar, perder la estabilidad interior, el equilibrio mental, ese autocontrol indispensable para que los roles se mantuvieran en su debido lugar. Pero, claro, el factor humano, los límites, la acumulación, la gota que horada la piedra...

A fuer de persistencia deliberada de "pijeo", de hostigamiento, de provocación, de humillación, esa gota podía desbordar en cualquiera y era inevitable que sobreviniera la largada. Máxime cuando el acoso era selectivo, personalizado, recargado, prolongado a través del tiempo y destinado a lograr la desestabilización mental, objetivo que nuestros carceleros lograron total o parcialmente provocando muchas veces la muerte o daños irreversibles en no pocos compañeros.

El día más aciago que recuerdo de mis doce años de cana fue cuando largó el Gallego Más Más en el segundo B. Sus gritos desgarradores colmaban, desbordaban el celdario. Todos, al oírlo, quedamos paralizados en nuestras celdas y el silencio que reinaba en su torno era tan penetrante como sus gritos.

Creo que todos los demás presos a partir de aquel momento sentimos lo vulnerables que éramos. Y por tanto la necesidad de extremar nuestros mecanismos de defensa, por escasos o endebles que fueran.

Aquella tarde, inmolado, el Gallego fue Tarzán y su grito un grito de guerra, llamando a resisitir.

Perdidos en la noche

Muchos de los grandes directores del cine europeo debieron emigrar a los Estados Unidos en vísperas de la Segunda Guerra. Algunos lograron insertarse rápidamente en la estructura del cine de Hollywood, otros no alcanzaron en la meca del cine el nivel alcanzado en sus tierras.

Uno de los que transitó ese camino y recaló en el Penal de Libertad fue el alemán Ernst Lubitsch que, en 1942, en plena confrontación bélica, realizó *Ser o no ser*, una inteligente comedia de intrigas ubicada en la Polonia ocupada por tropas alemanas. Versaba sobre un grupo de teatro de pocos recursos que ridiculizaba a los nazis con original humor corrosivo y profundo. Esta película nos permitió reconocer la belleza y la personalidad de Carole Lombard, por entonces esposa del actor Clark Gable, que tuvo la fatalidad de morir en un accidente de aviación poco antes del estreno del filme, con tan solo 34 años.

Otro de los realizadores de origen alemán que sobresalieron en Hollywood fue Fritz Lang; lo apreciamos en *Sólo se vive una vez* (1936), con Henry Fonda y Silvia Sidney protagonizando un drama espeso y cargado de tensión, donde un exconvicto no puede retomar su vida acusado de un crimen que no cometió. Obligado a delinquir con su mujer, la pareja rueda por el barranco de la fatalidad encontrando un final similar al de Bonnie y Clyde. Lo que se dice un irrecuperable total el hombre, perdido en la noche de los tiempos. Como nosotros en aquel momento.

La condición de seres “irrecuperables para la sociedad” eran términos muy en boga, por entonces, en el discurso castrense. Al llegar al Penal cada recluso venía precedido de un informe donde se evaluaba su grado de peligrosidad y, por ende, de recuperación. Por su parte, las autoridades de la cárcel intentaban ejercer el chantaje de la recuperación, apuntando a que dentro de los reclusos se instalara la categoría divisionista de recuperables e irrecuperables, con los consiguientes beneficios o perjuicios que suponía estar en uno u otro casillero.

Fueron excepciones dentro del colectivo de prisioneros quiénes compraron el verso de la recuperación. El mensaje de la película de Fritz Lang calzaba mejor en aquel público que los mamelucos que vestían.

La murga de los renegados

Uno de los presos que “compró” el verso de los milicos e hizo méritos para que le reconocieran su condición de recuperado dejó su nombre asociado a la primera época de las barracas del Penal.

Inauguradas en mayo de 1973, como necesidad locativa una vez que el celdario vio colmada su capacidad, las autoridades destinaron allí a los compañeros más “livianos” que, se suponía, no demorarían en ser liberados. A la inteligencia militar le costaba detectar quién era quién en aquellos primeros años. Entre los compañeros que destinaron a las barracas recién inauguradas hubo quienes en poco tiempo fueron devueltos al celdario y permanecieron todo el tiro en la cárcel, hasta 1985.

Estaban ubicadas a unos 200 metros del edificio central, del otro lado de las canchas de fútbol. De acuerdo a las necesidades, progresivamente, se construyeron cinco barracones; cada una de ellos constaba de dos sectores con ca-

pacidad para 40 reclusos cada uno. Un sector se destinó a comedor, cine y otras actividades. Entre 300 y 350 reclusos convivían en aquel lugar, en condiciones de vida diferentes a las del celdario; la convivencia colectiva, aún en condiciones de aprete, cambiaba las reglas del aislamiento y el encierro que caracterizaba al celdario.

En ese primer período de instalación y funcionamiento de las barracas, estuvieron a cargo de las mismas un mayor y un teniente que se mostraron receptivos a la iniciativa de habilitar un espacio recreativo para los presos, incluyendo teatro, canto, coros, música y expresiones artísticas por el estilo.

Autorizaron ensayos, se prepararon obras de teatro, los músicos templaron sus guitarras, los coros afinaron voces; se trabajó colectivamente en vestuario, coreografía, escenografía y demás. Los sábados por la tarde el comedor se llenaba de presos ávidos de apreciar y divertirse con lo que presentaban sus compañeros. Pasaron por aquella sala obras de creación propia, sketches humorísticos, grupos corales, conjuntos de corte folklórico y hasta una banda cumbiera con bailarines y "bailarinas" bien ataviadas.

Los repertorios previamente debían pasar por la censura aunque el ingenio de los presos permitió que fueran cantados allí temas prohibidos en las radios por la dictadura. Incluso se crearon canciones inspiradas en versos de Vallejo, Guillén, Líber Falco y otros poetas de pluma comprometida.

Uno de los presos de barracas era por entonces el Palomo Aníbal Sampayo, figura destacada en el cancionero folklórico uruguayo, por más que dentro de la cárcel adoptó un perfil bajo, tratando de no sobresalir por su condición artística.

Este esplendor artístico de las barracas duró tres o cuatro meses, un período breve pero intenso. En determinado momento, cuando el fervor del canto y los registros vocales empezaron a subir, y el público cada vez más se plegaba al coro vibrante y entusiasta, "llegó el comandante y mandó a parar". Prohibieron el teatro, el canto y toda actividad artísitca, y se

endureció la comunicación y el contacto entre los distintos sectores barraqueros. Para que esto ocurriera jugó su carta uno de los presos adheridos al credo de la "recuperación".

.

Son ocho los monos

No obstante, el teniente que se había mostrado complaciente con toda aquella movida cultural, una vez cumplido su período de servicio, antes de irse propició una última quijotada: convocó a ocho compañeros con buenas condiciones vocales y musicales, les preguntó si estaban dispuestos a grabar algunas canciones para ser difundidas por la red de parlantes del celdario y de barracas.

Así nació *El Octeto*. Los compañeros dieron su aprobación, se les pemitió ensayar y cuando consideraron que el repertorio estaba a punto, el oficial los reunió en una oficina en torno de un grabador Geloso profesional donde quedaron registradas cinco canciones que interpretó el grupo, algunas de ellas de autoría de compañeros presos en el Penal. Pensaron que se trataba de algo inviable, cuando no una broma, lo de difundir aquellos temas por los parlantes. Casi un absurdo, podría decirse.

Sin embargo, sin decir agua va, un día se encendieron los parlantes y ante el estupor de los presos empezaron a sonar los cinco temas grabados por *El Octeto*. Los compañeros no podían creerlo...

Pero el llamado a la realidad no se hizo esperar. Aquel recluso recuperable deseoso de demostrarlo, realizaba tareas administrativas en una oficina del S2 (servicio de inteligencia en las unidades castrenses) cercana a los mandos del Penal. Ante estos, el hombre mostró sus credenciales: ¡cómo era posible que canciones escritas por sediciosos se estuvieran difundiendo por los parlantes del Penal!

La "ortiveada" surtió efecto inmediato: disolvieron *El Octeto*, sancionaron a sus miembros y los devolvieron al cel-

dario. Por supuesto que nunca más se difundieron esas grabaciones y vaya a saber qué le tocó en suerte al oficial que permiitó semejante descontrol.

Para los compañeros que participaron de esa primera etapa de barracas quedó en el mejor de los recuerdos aquella insólita y creativa experiencia. Casi inentendible en el curso de la vida carcelaria que vendría después.

Otra cara de la moneda

Al contrario de lo que ocurría con el francés, el cine italiano atravesó un período oscuro antes de la Segunda Guerra. El fascismo de Mussolini promovió un cine de epopeyas literarias, de propaganda del régimen o de comedias de "teléfonos blancos", similares a las comedias hollywoodenses livianas de final feliz. El Duce impulsó la gran producción creando los estudios de Cinecittá, dirigidos por su propio hijo y estableció severas normas de control y censura. Debe recordarse que la confrontación bélica entre los aliados y el eje había frenado la llegada de filmes norteamericanos a Italia, hecho que estimuló la creación a gran escala de una industria propia.

El realizador Antonio Blasetti en 1942 de una manera sutil pero convincente, se salió del molde con *Cuatro pasos por las nubes*, una comedia simple, de trama sencilla, con cierto humor y romanticismo, y personajes en buena medida creíbles.

Pero fue *Obsesión* en 1943, con el debut de Luchino Visconti en la dirección, que marcó un cambio significativo de estilo. Basada en la novela policial *El cartero llama dos veces* del norteamericano James Cain (presente en la colección El Séptimo Círculo en la Biblioteca Central del Penal de Libertad), la historia narra una sórdida relación de amor pasional, traición y muerte. Si bien la película no contenía incidencias sociales directas, resumaba una dosis de inconformismo suficiente como para merecer la prohibición en su país. En otros

lugares *Obsesión* fue efusivamente elogiada, aunque su mayor logro sería anticipar el desembarco de un nuevo cine italiano.

El ejemplo de estos dos títulos previos al neorrealismo es paradigmático: no se trataba de una mera comedia romántica ni de un oscuro drama policial, solamente. Aunque esto la mayoría de nosotros tuvimos que aprenderlo. Como ocurre con cualquier disciplina artística, estar informado, conocer, comprender, contextualizar sin dudas que posibilita la apreciación más profunda y enriquecida de la obra en cuestión.

El público de la planchada, si bien heterogéneo pero con un promedio alto de formación (para los parámetros de la época), no era en general un público informado sobre la historia y evolución social del cine en el mundo. A partir de la calidad del material exhibido y apoyado en la literatura y en el aporte de compañeros con mayor bagaje de conocimiento, aprendimos a valorar tanto las virtudes artísticas que una película podía ofrecer como a contextualizar histórica y políticamente el cine que veíamos.

El núcleo de intelectuales que impulsó el neorrealismo del cine italiano desde las propias entrañas del fascimo estaba fuertemente influenciado por el realismo poético del cine francés y por el período fértil del realismo socialista del cine soviético (obviamente ausente en nuestra pantalla). Directores, guionistas, críticos o técnicos, como Giusepe de Sanctis, Cesare Zavattini, Renato Rosellini, Vitorio de Sica, Luchino Visconti, Federico Fellini, entre otros, fueron abanderados de un cine que apuntaba al sinceramiento estético, al compromiso social, focalizando en los temas que atravezaba una sociedad italiana devastada por la guerra y el fascismo, particularmente en la problemática de los estamentos sociales más desprotegidos.

La cámara en ristre

No tuvimos la fortuna de que a nuestra planchada llegara *Roma, ciudad abierta*, donde Rosellini narra la gesta de la resistencia y que marca decididamente la irrupción del cine neorrealista, pero sí supimos de qué estábamos hablando con dos titulos mayores de esta corriente: *Ladrón de bicicletas* y *Humberto D*, ambos dirigidos por de Sica con colaboración de Zavattini. El drama de un desempleado que pierde su único medio de trabajo, la bicicleta, y la angustia del jubilado que llega a la vejez solo y pobre, significaron muestras mayúsculas de un cine capaz de abrirnos la mente y el corazón, inspirado en convicciones éticas muy marcadas que priorizaba, no la trama ni la historia sino las sensaciones, las emociones, las angustias profundas y las efímeras alegrías de gente atribulada por la crudísima realidad de sus vidas.

Mediante secuencias largas la cámara salía del estudio y filmaba en la calle, con participación de actores no profesionales, obteniendo un cine de profundo compromiso con la realidad y de elevado grado se sensibilidad.

El período neorrealista del cine italiano transcurrió entre 1945 y 1950; luego el movimiento se desintegró, la producción volvió a Cinecittá y las nuevas condiciones económicas y políticas propiciaron otras formas de concebir el cine. Serían los nombres de Fellini, Visconti y Antonioni que explorarán nuevos caminos de expresión cinematográfica. No obstante, a nuestra pantalla llegaría un título tardío pero típicamente neorrealista: *El Ferroviario* (1955), dirigida y protagonizada por Pietro Germi, que describe amargamente cómo un obrero del ferrocarril rueda por el deterioro familiar, social y hasta de sus valores de clase a la que defrauda en momentos de huelga.

El complemento literario del cine neorrealista lo encontrábamos, especialmente, en los libros de Vasco Pratolini. No en vano, Pratolini también estuvo vinculado al cine, como

guionista de películas tales como *Metello*, *Rocco y sus hermanos* y *Crónica de los pobres amantes*. Reconocidas plumas de la literatura italiana del siglo pasado, como Moravia, Calvino, Pavese, acompañaron largas horas de celda, pero ninguno como Pratolini para hacer sentir un libro como compañero de trinchera.

Puede llamar la atención que un cine que narraba crudamente tantas penurias y sinsabores pudiera resultarle gratificante al público de una cárcel, inmerso en sus propias y cotidianas penurias. Sin embargo, ahí en la pantalla estaba el sentido del arte en estado puro, en comunión de razones, ideas, sentimientos y convicciones. Desde nuestra perspectiva, en tanto presos políticos, pero sobre todo seres sensibles a los claroscuros de la existencia humana, en aquella cárcel el hecho artístico, cuando era tal, alimentaba y fortalecía nuestra comprensión del ser humano y en buena medida nuestra razón de ser.

Salida nocturna

Por cierto éramos un público cautivo, no teníamos capacidad de optar; veíamos lo que nos ponían en pantalla. No era un criterio, digamos, del todo incómodo –salvo algunos momentos en que la metodología del cine fue utilizada políticamente por las autoridades– porque la cualidad del preso de sacarle jugo a un ladrillo operó a favor de peculiares espectadores dispuestos a “disfrutar” aún del bodrio más enjundioso que pusieran ante nuestros ojos. Dicho en otros términos: tomarlo para la joda era el antídoto infalible si la programación así lo requería.

Además no disponíamos de la libertad de levantarnos y salir de la sala. En rigor reglamentario no era obligatorio concurrir al cine; llegado el caso, si no tenía “reposo autorizado” por razones médicas, uno podía darse maña y argumentar

alguna razón para quedarse en la celda. Pero esto ocurría excepcionalmente, porque también estaba aquello otro: el cine era nuestra "salida nocturna". La única de que disponíamos. Así que, luego del aviso correspondiente después de la cena, empilcharnos con el mameluco, doblar una cobija a modo de almohadón y esperar que nos abrieran la celda era un verdadero apronte para salir de noche. Y si no sabíamos qué película veríamos la expectativa era aún mayor.

Eso sí, una vez fuera de la celda había que permanecer en fila y en silencio con las manos atrás, la cobija bajo el brazo y aguardar a que nos dieran la orden de desplazarnos. No acatar al pie de la letra este tramo de la salida podía significar ser sancionado e *ipso facto* quedarse sin cine (esto podía ocurrír cada vez que salíamos de la celda: recreo, visita o lo que fuere).

O sea que más valía cuidarse, sobre todo en los períodos de aprete donde cualquier motivo aparejaba sanción. Claro, en épocas de "sancionismo" no había forma de zafar y quién más quién menos recibía su cuota parte. Pues de eso se trataba en determinados momentos, cíclicos, imprevisibles, donde el absurdo salía a escena y si no había motivos para una sanción se los inventaba. Se necesita que haya tantos reclusos sancionados en tal o cual piso, a modo de consigna, y allá salían los milicos de la guardia, clases y soldados a cumplir su misión.

Pero en épocas que podrían considerarse más normales, si es que la hubo alguna vez, el cine podía estimular el cuidado por evitar la sanción, sobre todo si ya se sabía que la película que estaban dando esa semana valía la pena ser vista. Todo en términos muy relativos, claro está.

Dentro de aquel universo lo habitual era "no regalarse". El recreo era necesario tanto mental como físicamente. Con el tiempo el cine también lo fue, aunque no fuéramos tan conscientes de ello. De alguna manera, la pantalla era una ventana a otros mundos, independientemente de cuál fuera la película que tocara en suerte. Salir de las celdas, estar

todos juntos sentados en el piso observando lo mismo, era una experiencia colectiva importante. Individualmente, poner la cabeza en otra cosa, los sentidos (y las emociones si las imágenes lo permitían) alimentaba nuestra vida interior desde otro lado.

Una de Gardel

El Gordo Torres no era un preso más. Dos rasgos, exteriores, lo distinguían. Su cuerpo tenía un volumen muy por encima del promedio. Además de obeso era alto. A tal punto que no había talle de mameluco para tamaña figura y por un buen tiempo debió vestir solamente indumentaria deportiva. Eso sí, con el número bien visible, atrás y adelante.

Pero el suyo no era cualquier numero, era el 001... Fue el primero de la primera tanda en pasar por el "examen de ingreso" a la hora de inaugurar el Penal en los últimos días de setiembre de 1972. Ambos detalles, su tamaño y su número a primera vista llamaban la atención.

Sucedía también que el Gordo Torres tenía una manera de ser que parecía reforzar su imagen: notoriamente extrovertido, efusivo, charlatán, confianzudo, bromista. Y mucha calle: el Gordo te podía vender lo que se propusiera; desplegó todo su repertorio a la hora de crear las primeras comisiones; convenció a los milicos de cómo debía funcionar, por ejemplo la cantina central del Penal y sus "sucursales" en todos los sectores. Esgrimiendo razones convincentes a los guardias de turno, con una carpeta bajo el brazo recorría todos los pisos con total desparpajo, rompiendo la compartimentación, llevando y trayendo información de aquí para allá (luego, dos años después, llegó el mayor Maciel y le cortó las alas a él y a los compañeros que trabajaban en la cantina).

Estos rasgos de su personalidad que, así como tantas veces le permitieron hacer cosas que no se podían hacer en

aquella cárcel también le podían jugar en contra a la hora de mantenerse calladito, jugar con discreción y pasar lo más desapercibido posible.

Cierta noche, ya en enero de 1982, le tocó en suerte al cuarto piso estrenar la primera película de aquel año. Había un aprete considerable, menudeaban sanciones por cualquier motivo. Una vez que los presos del cuarto piso estuvimos sentaditos en la planchada del primero B, bajo apercibimientos reiterados de los milicos de quedarse quietos y guardar silencio, los compañeros de la comisión de cine que manejaban el proyector, antes de que se apagaran las luces, probaron la película sobre la pantalla, verificando que la proyección podía hacerse sin inconvenientes. Algo que hacían siempre, obviamente. Quiso el destino que en dicha prueba apareciera de inmediato el nombre de la película: *El Día que me quieras*, uno de los títulos más emblemáticos de Carlos Gardel en el cine.

El Gordo Torres no se aguantó y ni bien observó el título volteó la cabeza hacia su derecha y le comentó, "bajito", a su ocasional vecino de butaca: "¡Carlitos Gardel!"... El grito desde atrás fue instantáneo, fulminante: "001 está sancionado, levántese y vuelva a la celda". Observé de reojo la escena y mientras incorporaba lentamente su humanidad, el rostro del Gordo Torres era el rostro perfecto de la desazón.

Creo que todos quiénes allí estábamos sentimos aquella sanción como propia.

Un mudo con tu voz

Por partida doble llegó Gardel a la pantalla carcelaria: *El Día que me quieras* y *Tango bar*. Ambas filmadas en 1935 en Nueva York, con dirección del austríaco John Reinhard para la firma Paramount, con la que Gardel ya había producido en Francia *Luces de Buenos Aires*, *Melodía de arrabal* y

otras. El tercer filme filmado por Gardel en Estados Unidos fue *El tango en Broadway*, también para Paramount, en 1934.

Por supuesto que el sustento de estos melodramas radicaba exclusivamente en la presencia del morocho del Abasto: no verlo actuar sino verlo cantar, y verlo nomás. Lo demás, sonreír, reír, sufrir, gesticular, posar, cancherear, todo le estaba permitido: los atributos del mito, en definitiva.

Tango bar es un novelón romántico con ribetes policíacos donde Gardel es un apostador en las carrera de caballos, y Rosita Moreno una ladrona de joyas a la que socorre cuando la policía la busca. "Por una cabeza", "Lejana tierra mía" y "Arrabal amargo" son temas que realzan *Tango bar*.

Gardel es hijo de una familia bien en *El día que me quieras* pero sus inclinaciones bohemias por el canto lo distancia de su entorno familiar y lo acercan a Margarita, la actriz que ama y que escucha embelesada la canción que da nombre a la película. Nuevamente la partenaire es Rosita Moreno y su amigo Tito Luisiardo, asiente emocionado a su lado cuando el morocho canta "Sus ojos se cerraron" y el inolvidable "Volver" en la baranda del barco.

Gardel se enteró en Colombia del éxito de estas películas y a pocas semanas de su estreno se produce el accidente de Medellín. Cada 24 de junio el tributo al "Mudo" no faltó en el Penal de Libertad. Desde la poesía, desde radio "la lata" obviamente, desde el saludo al paso, desde cualquier ventana un preso "con berretín de cantor".

Imposible no evocar el tiempo en que los domingos despertábamos con la voz de Gardel. Aprontar el mate, armarse un cigarro y dejarse envolver por la voz del Mago que entraba por la ventana provocaba una sensación intransferible. No había cárcel, reja, milico que la pudiera impedir.

Los martes mondongo

Manuel Romero es considerado uno de los pioneros del cine argentino junto a Saslavski, Soffici, Daniel Tinayre y otros. Luego de mucha actividad teatral se dedicó al cine, dirigiendo más de 50 películas en las décadas del '40 y '50, ocupándose de escribir el argumento y componer su música, teniendo al tango como eje central de su obra. Sus películas simples, livianas, pasatistas, denostadas por la crírtica "culta", obtuvieron gran popularidad en aquellos años.

Al cine del Penal de Libertad llegaron dos títulos representativos de la obra de Romero; copias en blanco y negro de mala calidad que para nosotros no estaban exentas de cierto sabor nostalgioso, de recuerdos de infancia, de usos y costumbres, de modos de vida de padres y abuelos, de una época ya lejana pero todavía reconocible.

Tanto *La vida es un tango* (1939), con la pareja estelar de Hugo del Carril y Sabinas Olmos, como *La locura del tango* (1949), con "la morocha" Virginia Luque y el infaltable Tito Lusiardo, eran verdaderas cabalgatas musicales del tango, desde sus vínculos originales con la canción campera, la milonga y la zarzuela criolla, hasta su traspaso del suburbio al centro y su triunfo en París.

Otro director de la denominada "edad de oro" del cine argentino se hizo presente con dos títulos ilustrativos del período. De la extensa filmografía de Francisco Mugica *Así es la vida* (1939) ocupó un lugar importante en tanto modelo de comedia melodramática que narraba las circunstancias de una familia burguesa típica de la sociedad porteña de la época, con personajes encasillados en el argumento lineal que interpretaban Enrique Muiño, Enrique Serrano y Sabina Olmos.

Pero el éxito mayor de Mugica lo observamos en otra película de 1941 que inaugura el tiempo de la "comedia ingenua" en el cine argentino. *Los martes orquídeas* fue un rotundo éxito de taquilla, presentaba la familia burguesa modélica,

que lanzó la consagración estelar de Mirtha Legrand en el papel de la tímida Elenita, la joven timorata a quien su padre, Enrique Serrano, intentaba estimularle la ilusión del amor haciéndole llegar cada martes un anónimo ramo de orquídeas.

Por entonces, la comida, el rancho, del Penal de Libertad tenía un menú fijo que se repetía semana a semana. La cena de los martes era todo un clásico, tanto como lo fue *Los martes orquídeas* para el cine argentino: los martes, mondongo.

Pichuco y el buen adiós

El tango, por excelencia, fue la banda sonora del Penal de Libertad durante su existencia como cárcel de presos políticos uruguayos. A ello contribuyó sobre manera la irrupción de "la lata" en el aire, en 1975. Y justamente, fue un motivo cien por ciento tanguero el que marcó un antes y después, cultural y emocional, en la vida de los presos.

El espacio de recreación auditivo, por llamarle de alguna manera, fue un tema sin resolver durante mucho tiempo en el establecimiento; un talón de Aquiles en la oficina denominada Bienestar y Recreación –sarcásticamente los presos la conocían como Malestar y Represión– destinada a gestionar asuntos tales como cantina, biblioteca, cine, deportes, difusión y temas de esa naturaleza.

El sistema de parlantes y altavoces con que contaba el Penal se usaba para emitir comunicados, sonar alarmas en simulacros y poca cosa más.

Hubo un intento por parte del oficial a cargo de irradiar música de radio FM, instrumental, acaramelada, empalagosa, del programa denominado "Música de regreso a casa"... Como broma, demasiado pesada.

Conquistar ese lugar pasó a ser un objetivo primordial, estratégico casi. Después de masticar el asunto y charlarlo detenidamente entre algunos compañeros, sobrevino un he-

cho inesperado que precipitó apurar el asunto. El 18 de mayo de 1975 murió el Gordo Troilo, figura consular del tango. Un hecho más que relevante en la generación de coyuntura que no se podía dejar pasar. Miguel Angel, el Cristo, estudioso, conocedor de la historia del tango, redondeó el proyecto y lo elevó por la vía correspondiente: "solicitud a café" indicaba el reglamento, queriendo decir que un preso debía elevar una solicitud por erscrito a la hora del desayuno...

En dicha solicitud se proponía realizar tres audiciones sobre "el bandoneón mayor de Buenos Aires", reseñando su trayectoria, su evolución orquestal, su obra autoral, textos acompañados con temas musicales del vasto repertorio troileano. Agregaba que los equipos, grabaciones, discos y lo que se precisara técnicamente se procuraría de los fondos de la cantina de los presos. Y algo más: Miguel, si bien tenía cierta experiencia en la locución, no podía desperdiciar la solvencia profesional de el Lanza Lemos, ex locutor del SODRE recluído en el Penal, a quién pidió como colaborador suyo en la iniciativa.

Después de quince días de *silencio stampa*, el Cristo y el Lanza fueron convocados a una celda vacía del tercer piso donde los aguardaba un "civil" gordo, pelado, de lentes, traje y corbata, quien se presentó como Dolcey Britos, "el psicólogo del Penal" (a esa altura todo el Penal sabía que ese hombre de traje o sobretodo que llegaba con un portafolio a las oficinas del celdario era la parte cívica del diseño de políticas represivas aplicadas sobre la población reclusa, con énfasis en lo psicológico, claro).

El propósito de Britos era detectar cuánto sabía Miguel de tango; para eso ensayó un test desde un cassettero con grabaciones de música típica que el "tangólogo" (así lo llamó) debía identificar. Después de la sorpresa y de cierta confusión inicial, la memoria del "tangólogo" reflotó épocas de tango lejanas, captó la línea musical contenida en aquel cassette y respondió correctamente la mayoría de las interrogantes.

Con las restricciones y advertencias presumibles, el proyecto fue aprobado y nació otra era, sonora y grandiosa, en el Penal de Libertad. “Radiodifusión” en la oficial, radio “la lata” en la jerga gris. Aquel día Troilo “desde el cielo, debajo de la almohada un verso nos dejó”.

Capítulo 4

La guerra ha terminado

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, el cine francés, ayuda del Estado y anticipos del Plan Marshall mediante, lentamente empezó a levantar cabeza, aunque los caminos, las ideas, los estilos, acusaban traumáticamente los efectos de la contienda. Con reminicencias del realismo poético de la preguerra, algunos directores intentaron proyectarse inspirados en el legado de sus colegas. Algunas de sus películas recalaron en nuestra planchada.

De Henri Clouzot, por ejemplo, vimos *El salario del miedo* (1953) que describía el conflictivo traslado de un camión cargado de nitroglicerina destinado a apagar un pozo petrolero encendido, en un país sudamericano que bien podría ser Venezuela. Ives Montand y Henri Chanel, dos de los recios responsables del camión, al suspenso que aparejaba la riesgosa carga le imprimieron la tensión proveniente de la naturaleza pesimista de sus personajes. La crítica a los monopolios petroleros no estaba ausente en aquel guión, detalle que no pasaba desapercibido en un público sensible a ese tipo de mensajes.

Las diabólicas (1955), también dirigida por Clouzot, ahondaba en la psicología de personajes sumidos en situaciones angustiantes y tensas. Simone Signoret y Vera Clouzot son esposa y amante, respectivamente, que conviven con el director de un colegio, Charles Vanel, que maltrata y degrada a ambas. Las mujeres, hartas del sometimiento terminan con su vida, pero el cuerpo misteriosamente desaparecerá de la piscina donde lo han arrojado. Cine negro, tensión, suspenso y un ambiente opresivo que calzaba como anillo al dedo en el espacio interior del celdario.

Fuera de la pantalla Simone Signoret gozaba de nuestra simpatía por sus ideas comprometidas con causas justas. Desde la pantalla cautivó nuestros corazones con aquel cas-

quete dorado que relucía sobre su cabello en la fotografía en blanco y negro. *Casco de oro* fue dirigida por Jacques Becker en 1952; una situación ambientada en los suburbios parisinos de comienzos del siglo pasado en donde Signoret despliega toda su intensidad dramática interpretando a Marie, una bella prostituta que cambia a su proxeneta por el amor de un exconvicto reconvertido en humilde carpintero. Finalmente, el fatalismo que signa la vida de seres marginales vuelve a imponerse y el drama se nutre de amor, pasión y muerte inevitable.

Casi toda la obra de Emile Zola fue leída en el Penal de Libertad. Junto a Balzac (en menor medida Stendhall, Maupassant o Flaubert) eran los franceses del siglo XIX más solicitados en los pedidos semanales a la Biblioteca Central. El cine francés, naturalista y realista, amargo y pesimista, tenía muchos puntos de contacto con la obra de Zola y varios de sus libros fueron trasladados a la pantalla.

Fue el caso de *La taberna* que René Clement llevó al cine en 1956 con el título de *Gervaise*, donde la tierna María Schell es una lavandera abandonada con dos hijos pequeños. Cuando encuentra el cariño de un obrero serio y bondadoso, este sufre un accidente que lo hunde en la invalidez y el alcohol. Para colmo el hombre entabla amistad con el tipo jodido que antes había abandonado a Gervasia, se contagia de su mala leche y multiplica el sufrimiento de la mujer. Otra historia sórdida en ambientes sórdidos y con personajes sórdidos. Zola dedicó mucha tinta en describir la degradación de valores de la clase obrera sometida a condiciones miserables de vida.

Otro aire exhalaba el joven Gerard Philippe, hérore de capa y espada en ascenso, en Fanfan la Tulipe (1952), historia folletinesca de Christian-Jacque situada en el siglo XVIII. Una suerte de nuevo D'Ártagnan que para huír de la trampa del matrimonio urdida por el padre de la joven y promisoria Gina Lollodobrígida no vacila en alistarse en el ejército de Luis XV. Un divertimento necesario para tomarnos un respiro entre tanta pesadumbre y cine negro.

Juguetes perdidos

Pero el drama debe continuar, parecía ser la consigna. Drama fuerte, intenso, desgarrador, de esos que parecen calar más hondo porque involucra a gurises chicos, a niños. *Juegos prohibidos* (1952) se constituyó en un título mayor de René Clement ejemplificado como uno de los mayores alegatos antibélicos del cine de la posguerra.

La huída de franceses hacia el sur a medida que invadían los nazis quizás sea una escena reiterada en el cine, pero aquella de Clement tuvo la virtud de pegar primero. El ametrallamiento, la muerte de sus padres, de su perro, dejan a Paulette sola y abandonada en la campiña francesa. Su encuentro con Michel, un gurí de su edad, abre un nuevo escenario en la vida de ambos. La granja, los campesinos que viven su vida, otra vida, y dos niños que hacen de la guerra un juego. Brigitte Fossey y Georges Poujouly los jóvenes actores.

El “Estudio de Rubira” era el tema central de la banda sonora de *Juegos prohibidos*, una melodía que nos era familiar, ya que todos los aprendices de guitarra pasaban horas ejercitando con esta partitura. Entonces era frecuente escuchar que de alguna celda llegaba la consabida y hermosa melodía que, después de ver la película, cada guitarrero en ciernes recreaba desde su celda el terrible juego de aquellos dos gurises. También hay que decirlo: pobre del compañero de celda del novel guitarrista... dos, tres, cuatro horas de “Estudio de Rubira” diarios podían llegar a ser una prueba de fuego para cualquier convivencia.

Cambiando de ambiente, aunque no tanto de almas apesadumbradas, Robert Bresson realizó en 1959 una película que si bien ahondaba en la psicología de personajes solitarios y angustiados, lo hacía desde otro lugar, original respecto del cine realizado por la mayoría de sus colegas de la época. *Pickpocket*, cuya traducción es *El carterista* (bah, un punga para nostros) ha alcanzado un grado de perfección admirable para “chorear” en el metro. No lo hace por

necesidad económica ni por cleptómano: encuentra en esa acción un tipo de sentimiento que le devuelve sentido a su existencia, palabra más, palabra menos.

Una película sobria, de muchos silencios, de emociones controladas. Rasgos que caracterizaron buena parte de nuestro comportamiento en prisión. Claro, en nuestro caso se trataba de una actitud adoptada por conveniencia: nada molestaba más a nuestros carceleros que vernos contentos, de buen ánimo, ni hablemos de reírnos ante ellos... Entonces, ¿para qué provocar a las fieras? Si la ocasión lo pedía, el humor o la alegría debían emerger travestidos de neutralidad o de indiferencia. Se manifestaba en todo caso por lo bajo, un gesto, un sonido de garganta o de nariz, una risa imperceptible que podían significar complicidad humorística, aprobación de algún chiste ocasional o algo por el estilo.

Maestros del disimulo. Todo un aprendizaje. Lo cierto es que el humor nunca estuvo ausente en la vida carcelaria. Prueba de ello es que los ex presos, hasta el día de hoy, cada vez que se encuentran por el motivo que fuere, inevitablemente apelan al frondoso anecdotario humorístico patentado en "la cana".

El modo más frecuente de transmitir que uno estaba bien, o que la situación estaba bien, era el clásico "bigote p'arriba": el índice y el pulgar sobre el labio superior lo decían todo. Lenguaje gestual heredado de los "gambusas", los presos comunes de Punta Carretas, muy al uso entre los punguistas, los *pickpockets* de antaño, a la hora de operar en yunta en los "bondis" montevideanos.

Por el contrario, si la mano venía mal, el índice rascando la mejilla alertaba del peligro. También la brevedad de la expresión "isa", generalmente transmitida rápido y al pasar (por la urgencia o presencia próxima de un uniformado) avisaba de una requisa de celda cercana o de alerta por alguna razón. Los movimientos de ojos eran parte del código: la seña del truco cuando uno "no tiene nada" era expresión inequívoca de que algo no andaba bien.

Veneno en la yerba

De todos los "personajes" que supieron recalar en el Penal de Libertad, pocos como el Flaco Arión. Preso común de larga estadía en Punta Carretas y otra cana larga en Libertad: todo el tiro, hasta 1985.

Su locura también venía de lejos. Y era severa. A tal punto que era prácticamente imposible la convivencia con él, por lo que Arión vivía solo su reclusión. En Punta Carretas, la ubicación de su su celda tuvo importancia estratégica: la última en la planchada del primer piso posibilitó que desde allí los tupamaros protagonizaran la acción más impactante de su historial. "El abuso", la fuga de 111 prisioneros a través de un túnel cavado desde dentro de la cárcel tuvo en la celda del Flaco Arión el epicentro de aquella exitosa operación.

Su demencia lo llevaba a sentirse un ser divino, poseedor de todos los poderes y rey supremo del universo. Portador de un discurso inacabable, Arión no paraba de polemizar con interlocutores imaginarios o reales, amigos o enemigos, acerca del ordenamiento universal que giraba en torno a él. Que no parara de hablar hacía imposible compartir una celda con él. Por lo demás era un ser buenísimo, de gran corazón, querido y respetado por quienes lo rodeaban, incapaz de perjudicar en lo más mínimo a un compañero.

Una Biblia, *El secreto de los dioses* y *El misterio de las catedrales* eran sus libros de cabecera. Fumaba y tomaba mate todo el día y como no contaba con familiares que lo visitaran y le llevaran paquete, en torno a él existía un sistema de abastecimiento permanente para sus necesidades básicas. Cualquiera podía quedarse sin yerba o sin tabaco, Arión no. Otro tanto en los recreos. Nunca quedaba solo, alguien siempre estaba dispuesto a caminar a su lado, y escuchar su prédica celestial y definitiva.

El Flaco era generoso con quienes simpatizaba más: les adjudicaba poderes extraordinarios y los ungía con títluos

de altísima jerarquía. Un día me dijo mientras caminábamos: “Vos sos Reiman, por eso sos rey de los hombres”. Intenté poner un palo en la rueda de su ecléctico razonamiento: “Pero *rei* es pronunciación en castellano, y *man* es hombre en inglés”, le dije. Me miró compasivamente y me dijo: “A mí eso me importa un carajo porque yo hablo en sánscrito”. Me dejó sin palabras.

Quizás el momento más crucial suscitado por la demencia de Arión ocurrió a fines de 1974, cuando la muerte de Trabal motivó que todo el Penal quedara varios días sin visita ni paquete. Fue en esos días de escasez que Arión detectó veneno en la yerba que se le suministraba. Recibía su ración, la probaba y de inmediato la tiraba por el “biorse” (otro nombre canero heredado de Punta Carretas que aludía a la marca de fábrica de los viejos inodoros instalados en las celdas). No había quién pudiera convencerlo: le estaban dando yerba envenenada. Una y otra vez. Sus enemigos lo querían matar, decía. ¡Y no ingresaban paquetes! Fue un momento complicado.

Años después, tangencialmente, el nombre de Arión estuvo asociado a uno de los hechos más trágicos ocurridos en el Penal.

El Colombia era un compañero muy joven, con una vida de sufrimientos y carencias de todo tipo; en la cárcel contrajo patologías psiquiátricas severas, protagonizó intentos de suicidio, estuvo internado en el hospital militar y en el manicomio, y cuando volvió a la cárcel, al quinto piso, le permitieron realizar tareas, como por ejemplo trabajar en la leñera, junto a otro compañero. Aquella tarde, el Colombia fue a la leñera junto al Oso, alguien que no gozaba de demasiada simpatía entre los presos.

En determinado momento el Oso se agachó para acomodar el tronco que estaban cortando y el hachazo que recibió le partió la cabeza en dos. El Colombia en su declaración dijo que se había remitido a obedecer el mandato divino recibido de “El maestro”. El Flaco Arión por supuesto que deslindó

cualquier vinculación, intelectual o espiritual, con aquel episodio escapado de un cuento de Quiroga. Nunca supimos si Dolcey Britos, el psicólogo del Penal, pudo explicar cómo un recluso con un cuadro psiquiátrico de aquella índole pudo portar un hacha en sus manos. Pobrecito el Colombia, víctima flagrante de la perversidad llevada al extremo.

Entre colegas

Las películas de asaltos planificados, variante privilegiada del thriller, siempre tuvieron un atractivo adicional. La historia de un buen atraco despierta espectativas, estimula vaya a saber qué fibras de nuestro sistema nervioso.

Claro, no en vano buena parte de los huéspedes del Penal de Libertad proveníamos de una organización clandestina que había alcanzado su toque de distinción, precisamente por la eficacia y pulcritud con que llegó a consumar una serie de operaciones “de robo” exitosas y de buen rédito político. La época de Maihlos, San Rafael, la Monty, los Pignoraticios, el Centro de Instrucción de la Marina, entre otras acciones de fuerte impacto en la opinión pública y en la prensa.

Por tanto, no era un público cualquiera el que se daba cita en la planchada cuando dieron *Rififfí*. Se trataba, en buena medida, de espectadores calificados, autorizados a opinar de los promenores del asunto. Había expertos en aquella platea.

Rififfí, dirigida en 1955 por Jules Dassin y protagonizada por Jean Servais, cuenta la historia de Tony le Stephanois, quien después de cinco años de cárcel trata de no reincidir, pero, como suele ocurrir en estos casos, se ve empujado al delito por las circunstancias en que se ve inmerso (afectivas, económicas) y acepta la tentadora oferta de sus antiguos compañeros de planificar y ejecutar a la perfección el robo de una importante e inaccesible joyería de París.

De los 115 minutos que dura la película, 32 están dedicados al robo en sí, a lidiar con la caja fuerte. Secuencia larga,

tensa, sin diálogo ni música alguna. Algunos compañeros se ponían inquietos sobre la cobija: temían que el golpe fallara.

No pocos cinéfilos consideran a *Rififfí* –expresión que no define nada pero de uso corriente en el argot del hampa francesa– una verdadera obra maestra en su género, sobre todo por el lenguaje empleado por Dassin en el manejo de los tiempos, climas, fotografía, banda sonora... además del tema que canta Magali Noel en el cabaret: toda una delicia. Suele ser invocada la reflexión de Truffaut a propósito de esta película: "Dassin ha hecho del peor libro la mejor película". Más claro...

Etiqueta negra

Orson Welles es considerado uno de los artistas estadounidenses más versátiles del siglo veinte por su desempeño en teatro, radio y cine. Resaltó como niño prodigio en el teatro de Nueva York y, con 23 años, su audición radial sobre *La guerra de los mundos*, de H G Wells, causó un revuelo considerable cuando muchos espectadores creyeron que realmente se estaba transmitiendo una invasión extraterreste. Seguramente el Canario Beque era uno de aquellos espectadores, porque vuelta y media, por las noches, cuando reinaba el silencio solía gritar a viva voz por la ventana de su celda: "miren, un oni, un oni!..." aludiendo al insistente ovni que surcaba el cielo del Penal y solo él veía.

Esa notoriedad le valió al joven Orson Welles un contrato con los estudios RKO donde emprendió lo que sería su mayor obra cinematográfica y una de las cumbres de la historia del cine mundial: *Citizen Kane* (1941), o simplemente *El ciudadano*, como la conocimos en el Penal de Libertad una noche de junio de 1974.

El personaje central a que alude la historia de por sí ya resultaba por demás interesante y no menos polémico: Wi-

lliam Randolph Hearst, el influyente magnate de la prensa que intentó, pero no logró, prohibir la exhibición del filme. *El ciudadano* obtuvo muy buena respuesta de la crítica aunque no así de la taquilla, ya que Hearst desplegó todo su poderío para impedir la distribución del filme. Cuando arreció el macarthismo, la campaña de Hearst sobre el joven director fue tal que Orson Welles debió proseguir su carera en Europa so pena de comparecer antel el Comité de Actividades Antinorteamericanas (CAA) acusado de comunista.

Pero la faceta deslumbrante de Orson Welles fue que, careciendo por completo de formación y conocimientos cinematográficos, estudió la técnica y el lenguaje del cine alcanzando un estilo propio que resultaría un verdadero aporte para la forma narrativa del cine: el tratamiento de la escenografía, la fotografía, el montaje, la innovación en el sonido.

La película narra la vida y el legado de Kane (Hearst) a través de la investigación de un periodista que intenta descubrir el misterio que esconde la última palabra pronunciada por Kane antes de morir: *rosebud*. El periodista va entrevistando a compañeros y familiares de Kane, retrotrayendo a pasajes de su vida a través de *flashbacks* que reconstruyen el camino recorrido hasta la formación del fabuloso imperio periodístico que decidía destinos políticos, empresariales y del propio Holywood. La vida de Kane es ante todo una historia del poder.

Cuando parecía que el misterio de la palabra *rosebud* quedaría sin resolver, la película se cierra, después de la muerte de Kane, con los criados de su fastuosa mansión de Xanadú quemando objetos viejos del dueño de la finca. Entre ellos puede verse la inscripción *rosebud* en un trineo en llamas que identifica la infancia de Kane, único momento de su vida en que fue feliz.

En *El ciudadano* abundan escenas de interiores, la mansión de Xanadú atiborrada de mobiliario, cortinados, escaleras, bibliotecas, un alarde inútil de riqueza en consonancia con la compleja personalidad de Kane.

Al otro día, a la hora del descanso de los presos que trabajaban en la cocina del Penal, en la rueda de mate se solía comentar, si cuadraba, la película de la noche anterior. De *El ciudadano* algunos ilustrados resaltaban las virtudes del film, otros elogiaban al director, por cierto que no faltaban quienes interpretaban "políticamente" la denuncia sobre el abuso del poder, hasta que alguien le preguntó al Gordo Paco qué le había parecido la película vista la noche anterior. El Gordo, que mucho no la había entendido, pensó un instante y comentó: "Qué biblioteca, ¿no?"

Suspenso y traición

De otros directores de fuste del cine norteamericano de la posguerra llegaron títulos importantes a nuestra planchada. Fueron los casos de Alfred Hitchock y Elía Kazán.

Hitchcock, comenzó su carrera en su Inglaterra natal y en 1939 emigró a Estados Unidos donde se convertiría en verdadero maestro del cine de suspenso. Pionero en técnicas del trhiller psicológico fue innovador, por ejemplo, en el uso de la cámara imitando la mirada de una persona, exigiendo al espectador ser partícipe del asunto.

No ligamos demasiado con *Sospecha* (1941), película sobria que si bien mantuvo un nivel de atención aceptable, no alcanzó el estándar de calidad que mantuvo Hitchcock al cabo de su cincuentena de películas dirigidas. El interés se sostiene en buena medida, en las actuaciones de Cary Grant y Joan Fontaine, un vividor y una ingenua que entablan una relación trivial que deriva en drama de rivetes psicológicos.

Mejoramos sensiblemente con *Mi secreto me condena* (1953), donde aparece la veta esencial del suspenso "a lo Hitchcock". Un buen manejo de personalidades, de climas, de incertidumbres, en torno al secreto de un sacerdote sospechado de asesinato que no puede revelar la identidad del cul-

pable por saberlo a través de la confesión. Montgomery Clift es el sacerdote, Karl Malden el investigador y Anne Baxter una mujer involucrada sentimentalmente con el sacerdote. Flor de elenco, flor de asunto.

Incertidumbres y tensiones psicológicas no eran ingredientes que escasearan en el Penal de Libertad. De todos modos, gracias Maestro por el acopio (no fuera que escaseara).

De origen turco, Elia Kazán comenzó en el teatro norteamericano y fue fundador del Actor's Studio, célebre escuela de formación de actores de donde emergieron Marlon Brando, Paul Newman, Montgomery Clift, entre tantos. El nombre de Kazán ha quedado ligado al cine tanto por su talento de realizador como por su actitud colaboracionista durante las listas negras. Pero vayamos por partes.

Dos de sus títulos más relevantes, *Viva Zapata* y *Nido de ratas*, tuvieron el privilegio de figurar en nuestra programación.

Viva Zapata (1952), con Marlon Brando y Anthony Quinn en los roles centrales, con guión de John Steinbeck, relata la lucha del líder revolucionario mexicano Emiliano Zapata contra la dictadura de Porfirio Díaz. Los campesinos que reclaman tierra son una y otra vez engañados con falsas promesas de los políticos; alianzas poco confiables, lealtades que se traicionan y el poder corrompiendo dirigentes. Lo de siempre, en el mexicano y en tantos otros procesos... "¡Por la tierra y con Sendic!" se dejó oír de repente en la platea. El silencio subsiguiente fue total. No pasó nada, seguramente los guardias no descifraron el mensaje.

El Zapata de Kazán, si bien recoge la peripecia del líder campesino, quedó sospechado de estar impregnado por la actitud claudicante que el director demostró ante el CAA. Su incuestionable talento narrativo presentó un Zapata desdibujado y ambiguo en cuanto a convicciones e ideales, más potable al paladar del anticomunismo imperante que a la fidelidad histórica de su personaje.

En 1953 Kazan declaró dos veces ante el comité donde presentó su arrepentimiento por haber sido afiliado al parti-

do comunista en su época teatral y señaló a sus compañeros de entonces. Algunos historiadores demostraron que si bien no delató colegas suyos de Hollywood, lo más grave fue su voluntad de delatar, entendiendo esto como un deber, granjeándose el desprecio de sus ex amigos y colegas.

Elia Kazán y Marlon Brando se reencontraron en nuestra pantalla en *Nido de ratas* (1954), acompañdos de un respetable elenco donde figuran Lee J Coob, Eve Marie Saint, Karl Malden y Rod Steiger. Esta vez no hubo ambigüedades en el mensaje del director. En esta película Kazán evidenció sus nuevas convicciones ideológicas sustituyendo a los sindicatos portuarios de Nueva York, dominados por comunistas, por mafiosos que utilizaron espúreamente a los trabajadores de la estiba. Marlon Brando es un matón al servicio de un jefe sindical mafioso que luego de una transformación moral es persuadido por un sacerdote para que comparezca ante los tribunales y diga todo lo que sabe.

No obstante el inequívoco mensaje y la profesión explícita del nuevo credo del director, *Nido de ratas* está considerado una de las mejores películas del cine norteamericano. El talento y la condición moral no siempre comparten la misma cucheta.

La sombra de Kazán

El camino que emprendió Elia Kazán, extrapolando con cierta laxitud los hechos, puede tener ribetes de similitud con alguna situación ocurrida en el Penal de Libertad, en aquellos días en que veíamos sus películas en el cine de planchada. El hombre enfrentado al terrible dilema de afrontar con firmeza las consecuencias o poner a resguardo su integridad física a cambio de la delación de sus compañeros.

A fines de 1974 se produjo en la región una coyuntura política donde se debatió la posibilidad de que Cuba reingresa-

ra a la OEA, lo que originó una fuerte reacción contraria de las dictaduras sudamericanas. Los militares uruguayos en su afán de demostrar cómo el gobierno cubano había dado apoyo a grupos subversivos locales procedieron a buscar información que respaldase la argumentación uruguaya en la OEA. Para eso interrogaron y torturaron a presos políticos que habían estado en Cuba o habían tenido contactos con representantes del gobierno cubano. Los compañeros del denominado "expediente cubano" fueron llevados del Penal de Libertad a un centro de tortura en procura de datos a utilizar políticamente contra la isla caribeña.

Este hecho gravísimo provocó reacciones inmediatas en la cárcel desde el mismo momento en que empezaron a sacar compañeros de las celdas, a la fuerza en algunos casos. Ni bien el resto de los presos tomamos conciencia de lo que estaba pasando emprendimos de inmediato un gran golpeteo, golpes muy fuertes sobre la puerta de cada celda que provocaron en todo el celdario un ruido ensordecedor.

Por supuesto que el golpeteo no impidió que sacasen a los compañeros. Se los llevaron, los interrogaron, los torturaron y al cabo de dos semanas los devolvieron al Penal, sin que el gobierno uruguayo pudiera demostrar nada ante la OEA, por más bochinche de prensa que intentó hacer. Durante esas dos semanas de interrogatorios se produjo el traslado de un grupo de compañeros del primero al segundo piso, no precisamente para mejorarles las condiciones de reclusión.

Por la naturaleza de aquel "flauteo" no cabía dudas que las autoridades de la cárcel manejaban información de primera mano. El grupo de elegidos correspondía a niveles de participación en el funcionamiento político interno que los presos adoptaban, algo normal en una prisión de carácter política. Funcionamiento que debía realizarse de la manera más disimulada o clandestina posible ya que los militares demostraban una sensibilidad muy especial con este tipo de cosas.

Que alguien había cantado esos nombres estaba fuera de discusión. Por unos días quedó instalada la duda, la descon-

fianza y el ambiente pesado en el sector donde eso había ocurrido. Pero pronto se develó el misterio. Cuando regresó el grupo del expediente cubano, uno de ellos admitió que había sido él quién aportó los nombres de quiénes fueron a parar al segundo piso. También confesó que no había sido torturado a cambio de esos nombres.

Hasta ese momento venía siendo un compañero apreciado y respetado por sus pares. Después de aquello su condena mayor fue la soledad, no poder mirar a los demás presos a los ojos. Algo similar a lo que experimentó Elia Kazán después de entregar a colegas suyos al Comité de Actividades Antinorteamericanas.

Triumphazo

Marlon Brando inauguró en 1953 un nuevo ícono: el del motoquero vestido de negro, campera de cuero y gorra ladeada que la industria del póster pronto incorporó a su galería. *El salvaje*, del húngaro Lazlo Benedek, describe los efectos que sufre un pequeño pueblo invadido por la pandilla de las motos. La cosa se entrevera cuando Brando se enamora de la hija del sheriff del pueblo pero sin abandonar su estilo violento de vida. Empeora la situación con la presencia de Lee Marvin que llega por un ajuste de cuentas. La incapacidad de la policía para frenar los desmanes lleva a los habitantes del pueblo a hacer justicia por mano propia. Esta película causó cierto revuelo, fue prohibida en Inglaterra varios años y la marca Triumph (también británica) alzó su voz por el desprestigio que sufrirían sus motos. Por más que con los años la firma mostraría orgullosa la fotografía de Marlon Brando montado sobre una Triumph...

Tuvimos el privilegio de recibir nuevamente a Orson Welles en nuestra sala. Y con él a Shakespeare, a *Macbteh* concretamente. No le fue fácil a Welles convencer a los produc-

tores que invirtieran en una obra que no era precisamente lo que estimulaba la industria del cine para sus consumidores. Tampoco gozaba Welles de la simpatía de los popes del cine por su estilo independiente, crítico, burlón, y menos aún si traía en su carpeta un texto que, si bien clásico, refería a ambiciones de poder.

Finalmente encontró quien financiara el proyecto con un presupuesto de clase B. El filme se rodó en cuatro semanas, en 1953, y por cierto que no fue bien acogido en Estados Unidos, valorándosele después en Europa, como ocurrió con tantas películas. Lo cierto fue que el trabajo de Orson Welles, interpretando al ambicioso usurpador del trono de Escocia y dirigiendo cine desde el teatro sin dejar de hacer cine, no hicieron más que ratificar la dimensión de su talento.

Y si se trataba de recibir a los maestros, por supuesto que John Ford tenía su lugar asegurado en nuestra planchada. *El fugitivo* (1947) fue una película algo atípica de este director. Fue otro el tono e incluso el tema, como han señalado algunos críticos; también la fotografía y el uso de la cámara fueron distintos a los tradicionales de Ford, aunque no necesariamente inferiores en cuanto a calidad artísitca. El rostro de Henry Fonda concentró toda la atención transmitiendo la pesadumbre y la amargura de un sacerdote católico perseguido por el régimen político de un país latinoamericano que no se identifica. Pedro Armendariz y Dolores del Río reafirmaban el costado latino de la historia.

Algunas opiniones han criticado como apología excesiva del sacerdocio esta película inspirada en *El poder y la gloria*, novela de Grahan Greene, uno de los autores británicos más leídos en el Penal, junto a Morris West (de origen australiano), Huxley, el Durrel de Alejandría, los viajeros o colonialistas como Conrad y Kipling; maestros del policial como Conan Doyle, Chesterton, y la nunca bien ponderada Agatha Christie; los buenos *best seller* del espionaje de John Le Carré y los “anillos” de Tolkien, el lujo de tener a un inglés poco anglófilo

como George Orwell. Por supuesto que clásicos como Shakespeare, Fielding, Scott, Stevenson, Dickens o Wilde siempre estuvieron a la orden en el estante británico.

Ayer, hoy y mañana

Auspcioso panorama se abrió para Hollywood terminada la Segunda Guerra. Se batieron récods de público en las salas locales, el cine yanki consolidaba su capacidad de penetración a lo largo y ancho del planeta y tras la victoria aliada incorporó mercados importantes como Alemania, Italia y Japón.

El plan se completaría con la erradicación del comunismo infiltrado en los estudios. Las listas negras, el Comité de Actividades Antinorteamericanas primero y el senador Joseph McCarthy y la caza de brujas después. Hollywood debía de ser una fortaleza inexpugnable en la defensa del estilo de vida de la gran nación. William Randolph Hearst desde la prensa, el productor de cine Jack Warner, el magnate Howard Hughes, las columnistas Louella Parson y Hedda Hoper, fueron figuras abanderadas en la cruzada anticomunista.

Al cine norteamericano, en definitiva, se le hacía el campo orégano. También nosotros, nuestro cine de planchada, en determinado momento pasamos a ser mercado de la producción de Hollywood del período comprendido entre 1945 y 1960. Más de 60 películas vistas en el Penal de Libertad corresponden a esos años.

Estamos hablando, fundamentalmente, del típico cine de género. Películas de cowboys, de guerra, de aventuras, policiales, comedias de pelaje variado; títulos que abastecieron la enorme cantidad de salas de cine que proliferaban en nuestro país en los años cincuenta y sesenta.

Por razones familiares tuve una infancia y adolescencia trashumante, bastante nómade. Pero siempre tuve a mano alguna sala de cine donde refugiarme. Así recuerdo los cines

de Pando, el Astro y el Artigas que los domingos daban matinées de cuatro películas y de yapa “el episodio”. Especial añoranza dejaron en mí el City y el Rex de Tacuarembó, en cuyas penumbras sentí por primera vez el cosquilleo adolescente por esa gurisa que se sentaba tan cerca mío. El muchachito y la chica de la pantalla sentados en la platea.

Y cuánta sala montevideana. Las de estreno, todas. Y cines de barrio, un montón: los de 8 de Octubre, desde el Broadway en la Curva al Intermezzo, el Glucksman y el Capito en La Unión; el Trafalgar y más allá el Roi y el Lutecia en General Flores; después, el cine Punta Gorda, el Maracaná en Malvín; los de Pocitos: Arizona, Rivera, Pocitos, Novelthy, Casablanca; más al Centro el Cordón, el Princess y el Liberty que sobrevivíeron a la dictadura y cuando recuperé la libertad en 1984 abrevé en ellos, recuperando parte de la cuenta pendiente que con el cine guardaba.

De fines de los sesenta imposible olvidar el cine “de verano”, al aire libre, que programaba el Club Law Tenis de Carrasco (a esa altura ya había entrado en decadencia el cine de la playa Malvín). Ponían una gran pantalla del otro lado de la cancha principal y en las gradas se ubicaba el público. Se estilaba ir con almohadones y mantas en las noches frescas, noches juveniles, divertidísimas. Y un detalle nada menor: exhibían preestrenos. *Los aventureros*, *Dr. Zhivago* y *Los girasoles de Rusia* fueron algunos títulos disfrutados en aquellas noches.

Capítulo aparte representaron las salas de películas “de relajo”, adonde invariablemente conducían las “rabonas” del liceo. Caíamos en barra al Mogador, el más requerido; también al Renacimiento y por momentos al Cine Teatro Artigas o al Luxor que supieron presentar programaciones “franja verde”. Algunas vez nos atrevimos a visitar el Hindú, cuya mala fama demoraba nuestra curiosidad. Fue una gran decepción: la pésima calidad de las películas, el mal olor y el acoso por parte de algunos “habitués” nos hicieron salir pronto de allí. Nada igualaba a la Isbaelita Sarli del Mogador.

A propósito de salas de barrio, al cine Sayago lo conocí en condiciones un tanto atípicas. Fue a mediados de 1971 cuando al grupo de la organización que yo integraba le tocó copar este cine y difundir un mensaje revolucionario desde la pantalla. Una acción de propaganda del MLN muy al uso por entonces. Después de la vigilancia y planificación previas abordamos el cine un sábado por la noche, lo que era decir sala llena.

La operación se realizó sin contratiempos; en el hall había más público del previsto por lo que hubo que trasladar toda esa gente a los baños, tranqullizarlos y asegurarles que nada malo pasaría. El control de la boletería y de la sala de proyección se llevó a cabo dentro del tiempo estipulado y en la sala, el público, tras la imaginable sorpresa, se vio de pronto leyendo un *slite* donde se explicaba la lucha que los tupamaros llevábamos adelante. Nos fuimos sin problemas, aunque debo confesar que con gusto me hubiera quedado para ver la película que habíamos interrumpido: de reojo vi que se trataba de *Una Eva y dos Adanes*, con Marylin Monroe, Tony Curtis y Jack Lemon, una exquiista comedia de Billy Wilder.

Ya en libertad, a mediados de 1984, la puesta al día a que me aboqué puso en mis retinas títulos largamente esperados: *El Padrino* (I y II), *La naranja mecánica*, *Último tango en París*, *Papillón*, *El golpe*, *Taxi driver*, *El francotirador*, *Apocalipsis now*, *Baile de Ilusiones*, *Gandhi*, *Cabaret*, *Estado de sitio*, que por fin llegaba a Montevideo, *La Patagonia rebelde,* y tantos otros títulos que empezaban a exhibirse en las salas capitalinas.

Pero el mayor alegrón me lo dieron Martín y el Gato –compañeros liberados un par de años antes que yo–, que a poco de salir cayeron a saludarme a mi casa y pusieron en mis manos una cuponera de Cinemateca por seis meses. Sabían cuánto significaba para mí aquel obsequio. Fue tomar contacto con obras de Saura, Herzog, Casavettes, Fassbinder, Woody Allen, Kusturica, Scolla, Wajda, Solanas, Mario Camus y otros maestros. Una verdadera panzada de cine.

Trenes al Oeste

Como la mayoría de los gurises de mi época mis primeras lecturas se focalizaron en las revistas de historietas. Que mi madre me leyera libros infantiles cuando yo era muy pequeño (de la colección Robin Hood, la saga de *Bomba*, *Salgari*, *El Príncipe Valiente*, etcétera) estimuló seguramente mi afición por la lectura de aventuras. Mis preferidos en las revistas eran cowboys, cuyas andanzas luego reproducía en mis juegos. El *Llanero Solitario* era mi número uno, coleccionaba y cuidaba celosamente ejemplares de años; por supuesto *Roy Rogers*, *Gene Autry*, *Red Ryder*, *Hopalong Cassidy*, pero también *Superman*, *Tarzán*, *La pequeña Lulú*, *Lorenzo y Pepita*, *La zorra y el cuervo*, *Archie*... ¡todas!

Después fue el turno de las "novelitas"; no diré que me leí enterito a *Don Marcial Lafuente* (como el Curro de Serrat) pero doy fe que abundaron; pasé por Zane Grey, Fenimore Cooper, hasta que dejé el oeste y me sumergí en las policiales: la editorial Tor presentaba un vasto repertorio de Mr. Reeder, un excéntrico detective veterano que trabajaba con el Scotald Yard; luego fuí largamente cautivo de doña Agatha Christie, algo de Perry Mason, Simenón, Carter Dickson, y supongo que con la llegada de la televisión a los hogares empezó otra historia de imaginación y fantasía adolescente. Con la novela policíaca me despaché a *piacere* en el Penal con la Colección del Séptimo Círculo.

Pero volviendo al cine que nos ocupa, algunos historiadores coinciden en considerar la conquista del oeste como la gran epopeya norteamericana del siglo XIX. Ya nos hemos referido en páginas anteriores al *OK Corral* de John Ford, punto fuerte en la narrativa del western.

La primera película de vaqueros que llegó al Penal, a fines de 1973, fue un título archiconocido por la gurisada de los viejos cines de barrio. Fue todo un reencuentro con la infancia *El Tren de las 3 y 10 a Yuma* (1957), donde el sheriff Glenn

Ford debía trasladar en tren al malvado Van Helfin mientras la banda de este se aprestaba a rescatar a su jefe.

Delmer Daves, su director, pronto se haría presente con otro clásico del oeste que fue reconocido como de los primeros en tratar la cuestión indígena durante la conquista del oeste. *La flecha rota* (1950) profundiza la relación dialoguista entre el explorador James Steward y Cochise, jefe apache interpretado por Jeff Chandler. La pipa de la paz se vio interrumpida porque el ala radical mezcalera liderada por Gerónimo no estaba dispuesta a tranzar con los cara pálidas. Ni qué decir que la platea de la planchada tomaba decidido partido por Gerónimo. Hinchas del bando perdedor, siempre. Y a mucha honra.

La tercera de Delmer Daves no le fue en saga a las anteriores. *El árbol de la horca* (1959) sitúa la acción en otro escenario afín al western: el de la fiebre del oro. Pero también dio paso a la figura consular de Gary Cooper, en la ocasión fungiendo de médico de oscuro pasado, hábil con las pistolas y jugador de póquer consumado. Sobreviviente de un asalto a la diligencia, la bella María Schell es socorrida y, obviamente, seducida por el encanto del galeno quien tendrá que vérselas con nenes como el carismático Karl Malden y el impetuoso George Scott. Como manda la regla: hay que desenfundar primero.

Pero si de reflotar clásicos del oeste se trataba ningún título podía empardar el impacto de *A la hora señalada* (1952), western y pico, si los hay. Gary Cooper en pleno rol de justiciero, reflexivo y sensible. Abandona su labor como sheriff del pueblo para irse a una vida tranquila junto a su esposa cuáquera, la bonitilla Grace Kelly. Cuando se entera que el criminal que mandó a prisión está libre y llega en el tren del mediodía en busca de venganza, el sheriff se vuelve a colgar la estrella en el chaleco pero mira a su alrededor y está más solo que el uno, ni siquiera su esposa se pone de su lado. Solo la prostituta del *saloon*, la sensual Katy Jurado, está dispuesta a darle una mano al atormentado comisario.

El director Fred Zinneman manejó en tiempo real (o casi) el desarrollo de la historia. Se ha dicho que *La hora señalada* cumple las tres unidades básicas del cine: tiempo, lugar, acción. El tema musical de Dimitri Tiomkin es un clásico entre las bandas sonoras del cine.

En pleno estreno de esta película, su guionista Carl Foreman acusado de comunista declaraba ante el famoso tribunal. Se ha interpretado que la soledad del sheriff es una alegoría acerca de la cobardía y la soledad que campeó en el Hollywood de la lista negra. Digamos también que Gary Cooper, si bien no estuvo en primera línea como John Wayne o Ronald Reagan (para no salir del rodeo), en su momento se proclamó firme defensor de la cruzada anticomunista lanzada. Las cosas en su lugar.

Chupen giles

Gary Cooper seguiría siendo el cowboy por excelencia en nuestra pantalla: *Dallas*, *Ciudad fronteriza*, *Tambores distantes* y *Springfield Rifle*, títulos menores de comienzos de los cincuenta, dieron prueba de ello. En las antípodas del solitario frente a los malos, estuvo el superjusticiero John Wayne como sheriff en *Río bravo* (1959), dirigido por Howard Hawks. Buen western, pero no había caso: John Wayne era persona no grata en la planchada. Ya teníamos bastante con los héroes patrióticos locales.

También de los zaparrastrosos confederados el western reclutó personajes, generalmente siniestros, perdedores de la Guerra de Secesión. *Cielo Amarillo*, de William Wellman, tuvo a Gregory Peck al frente de la pandilla, a Anne Baxter como partenaire y a Richard Widmark como tipo de poco fiar. El propio Gregoy Peck fue capitán de la Unión, defendiendo el fuerte de los ataques apaches y con problemas internos en su tropa, en *Sólo los Valientes*, de Gordon Douglas.

Raoul Walsh dirigió más de cien películas, la mayoría de aventuras y con el decorado del oeste como telón de fondo. En *El camino de la horca* Kirk Douglas es un sheriff que debe conducir a un prisionero acusado de asesinato para ser juzgado y ahorcado. En el camino se suma la hija del acusado, Virginia Mayo, que dividirá afectos entre su padre y el comisario. Acción, drama, romance, paisajes típicos del oeste, una interminable y disftutable cabalgata.

Fue una pena que Alan Ladd no llegara a la planchada con *Shane el desconocido*, cuya novela homónima de Jack Schaefer era una perlita literaria, por buena y por chiquita, disponible en la Biblioteca del Penal. Pero sí tuvimos que bancarnos al petizo compadre de Alan Ladd en *La gran tierra* y en la *Montaña roja*. Y hablando de cowboy petizos a los que no les faltó trabajo en películas de clase B estuvo Randolph Scott, presencia obligada en las matinées que no pudo evitar la planchada: *Colt 45* y *Los desesperados*, junto a Glenn Ford, donde el director Charles Vidor demostró que el western no era lo suyo.

Pero la frutilla sobre la gran torta del cine de cowboys la saboreamos en noviembre de 1980. Una verdadera picardía política de nuestros carceleros.

Cualquiera puede imaginar la sorpresa que nos llevamos cuando nos acomodamos sobre la cobija, se apagaron las luces y sobre la pantalla, con el título *La larga sombra* aparecieron los nombres de los protagonistas: ¡Ronald Reagan y Nancy Smith! Se trataba de un episodio para televisión de 1961, dirigido por Bud Boetticher, que recreaba la serie del autor Zane Grey, un especialista en temas del oeste.

El domingo anterior Reagan le había ganado a Jimmy Carter las elecciones en Estados Unidos y los militares uruguayos tiraban cohetes de festejo mientras nosotros no podíamos dejar de suponer lo que aquello significaba: “cana para rato”. Tras la sorpresa inicial no tuvimos menos que largar una estentórea carcajada cuando vimos de qué trataba el programa

de aquella noche. Una broma pesada de nuestros carceleros a la que, nobleza obliga, debe reconocérsele una cuota de sutileza poco frecuente de su parte. Chupen giles, sentimos que nos decían.

Capítulo 5

Lista negra, cine negro

El policial es el género más antiguo y perdurable del cine norteamericano, desde su comienzo hasta nuestros días.

Fue también género literario de consumo permanente en el Penal de Libertad. Una buena novela policial podía atrapar nuestras mentes y abstraernos por algún rato del entorno. Los autores preferidos fueron Dashiel Hammet, Raymond Chandler, Wiliam Irish –tan emparentados al cine–, la colección del Séptimo Círculo o sagas como las de Simenón o la inefable Agatha Christie que podían llegar a ser alternativas en épocas de escasez literaria, que por cierto las hubo.

Nuestra pantalla dio refugio a un buen número de títulos del cine policial norteamericano de los años cincuenta y sesenta, imbuídos, los más, por el clima de persecución y el macarthismo.

El director norteamericano Jules Dassin abandonó su país cuando su nombre apareció en la lista negra. Antes de desembarcarar en Francia donde realizaría *Rififfí* recaló en Inglaterra y para Centhury Fox dirigió en 1950 *Noche en la ciudad* (conocida también como *Siniestra obsesión*). Película típicamente negra donde pudimos ver al Richard Widmarck que siempre vimos en el cine policial, nunca del lado de la ley y capaz de clavarte una sevillana en la ingle sin perder su sonrisa angelical.

Edward Dmytryk fue uno de los "diez de Hollywood", la primera lista negra de personas vinculadas al cine acusadas de comunistas. En 1950 se negó a responder las preguntas del CAA y estuvo seis meses encarcelado. Salió de la prisión, no encontró trabajo y optó por presentarse nuevamente ante el Comité. Esta vez mostró su arrepentimiento y aportó 26 nombres de comunistas con los que había estado vinculado. Terminó yéndose a Europa donde prosiguió su carrera como director.

Antes, en 1947, había dirigido *Encrucijada de odios*, película policial donde evidenciaba problemas latentes en la sociedad norteamericana, como el antisemitismo, por lo que fue tildada de película procomunista en momentos en que la caza de brujas entraba a escena. El elenco de los tres Roberts se hizo presente esa noche en la planchada: Mitchum, Ryan y Young.

A Humphrey Boggart, actor arquetipo de cine negro, lo agarramos en el último filme de su carrera, *La caída de un Idolo*, dirigida por Mark Robson en 1956. Se trata de un periodista deportivo con poco trabajo que se adentra en el oscuro negocio del boxeo a instancias del inescrupoloso Rod Steiger, para lanzar a una falsa estrella del boxeo que será demolido por el campeón, sin remedio. A otro que le calzaba perfecto el cine negro era James Cagney, gángster por excelencia en decenas de filmes. Lo vimos hacer de psicópata condenado a cadena perpetua que escapa de la cárcel para volver a lo suyo, en *Kiss tomorrow goodbye*, arbitrariamente traducida como *Corazón de hielo*. Fue dirigida por Gordon Douglas en 1950.

Mike Hammer se ganó un lugar como detective por su dureza a la hora de actuar. Fue protagonizado por el actor Ralph Meeker en *Bésame mortalmente* (o *Beso mortal*, 1955) y dirigido por Robert Aldrich, un experto en filmes de cruda violencia. Luego de recoger a una asustada muchacha en una carretera, no puede evitar que la torturen y asesinen los matones que la perseguían. De milagro salva su vida, lo que le permite emprender la cacería. Cine negro en estado puro.

Charles Laughton fue director de una sola película. El fracaso inicial en 1955 de *La noche del cazador* le impidió seguir adelante aunque después obtendría amplio reconocimiento. Inquietante hasta el sobresalto, este filme presentaba al sarcástico Robert Mitchum como perverso predicador que persigue a dos niños en procura del dinero escondido en la muñeca de la hija de un ex compañero de celda condenado a

muerte. Truculencia total que dejaba en aquel público dos enseñanzas: nunca escondas dinero dentro de la muñeca de tu hija, y en caso de hacerlo jamás se lo confíes a tu compañero de celda (menos si te toca compartirla con Robert Mitchum).

Aquel Sargento Saunders

"A último momento siempre es un pelotón de soldados el que salva la civilización" rezaba una gran leyenda estampada en la guardia, punto obligado de pasaje para ingresar o salir del celdario. Imposible no grabarse a fuego aquel mensaje destinado tanto a mamelucos grises como a uniformes verdes.

A decir verdad no nos gustaban demasiado las películas de soldados. No vale la pena explicar por qué. De todos modos no fue tanto el cine "de guerra" presente en nuestra pantalla. Eso sí, teníamos en nuestro haber horas y horas de *Combate*, de sargento Saunders (Vik Morrow) y de teniente Hanley (Rick Jason), cita obligada de los miércoles de noche frente a los televisores en blanco y negro de los años sesenta.

Nadie como el escritor alemán Erich Maria Remarque para llevar al libro los horrores de la Primera Guerra Mundial; *Sin novedad en el frente* describe la crudeza de la guerra de trincheras, un título muy solicitado en la Biblioteca del Penal.

El cine bélico como género de consumo masivo fue utilizado con fines propagandísticos, realzando el concepto de la gesta salvadora de los soldados norteamericanos en la Segunda Guerra Mundial. No obstante, al cine de planchada llegaron algunos títulos meritorios del género.

Fue el caso de *The story of G.I. Joe*, nombre proveniente del comic, titulada en español como *También somos seres humanos*. Dirigida por William Wellman en 1950, con Robert Mitchum al frente de un pelotón de infantería que desembarca en Sicilia y avanza hacia Roma, correlato periodístico a cargo de Burgess Meredith incluído. Una mirada cruda, realista, sin panfletos ni heroísmos hicieron verosímil esta película.

Hollywood creó la leyenda de Rommel como paradigma del sentido del honor militar. La película *El zorro del desierto* (1951), dirigida por Henry Hathaway, con James Mason como Rommel, contribuyó y mucho en la construcción del mito del "mariscal bueno".

En 2012, 68 años después, desde la propia Alemania y desde el cine mismo, la película *Rommel*, de Nico Hoffman, desmitifica la aureola de honor que revisitió la figura del mariscal. No obstante, se identifica a Rommel como militar que siempre acataba una orden superior, incluída la píldora de cianuro que se le ordenó ingerir en 1944, luego del atentado contra Hitler en el que se le atribuyó complicidad.

El revisionismo en determinadas circunstancias llega a ser inevitable, cuando no imprescindible. En una publicación alemana de estos tiempos se formula la interrogante: ¿en algún momento será posible reveer el nombre de doce calles de sendas ciudades de Alemania (que mantienen el nombre de Rommel en alto) así como los emblemas que ostentan algunos cuarteles del actual ejército germano? Se supone que sí, aunque el viejo "zorro del desierto" a esta altura más debe vivir por viejo que por zorro...

Amor y guerra se mostró como fórmula apropiada para el público norteamericano que veía como sus muchachos marchaban en defensa de la civilización por tierra, aire y mar. Precisamente, por las aguas del Atlántico norte surcó el submarino de *Tiburones de acero* (1943), en busca de un navío alemán camuflado que espiaba los movimientos de la marina yanki. Archie Mayo dirigió esta típica película de propaganda donde Tyronne Power y Dana Andrews, comandante y teniente del "tiburón", se disputaban el cariño de una Anne Baxter afecta a los uniformes navales. Combinación perfecta al servicio de la causa.

También por aire, claro. El cine bélico de Hollywood abundó en las proezas de la Air Force posteriores a Pearl Harbor. *Infierno en las nubes* (1951), de Nicholas Ray, de-

mostraba cómo la rivalidad entre dos pilotos (esta vez sin dama de por medio, pura competencia profesional) pasaba a segundo plano a la hora de enfrentar a los cazas japoneses. John Wayne y Robert Ryan prueban cuánto el amor a la patria fortalece la moral del soldado.

Y por supuesto que no podíamos de rendir homenaje al clásico pelotón de marines que en extrema demostración de heroísmo va a la lucha cuerpo a cuerpo, esta vez contra los guerreros nipones que guardan celosamente una base de cohetes en una isla del Pacífico. *Hasta el último hombre* (1951), de Lewis Milestone, contó con nutrido elenco encabezado por Richard Widmark, Jack Palance y Karl Malden, entre otros.

Pero por favor, basta de soldados foráneos. Ninguno como los nuestros.

Rita y el pirata

El género denominado “de aventuras” -o de “acción”- es como una de esas carpetas donde uno guarda el material que no corresponde a ningún otro archivo. Y vaya si Hollywood cortó tela para este vestuario. Con variada suerte nuestros ojos se dejaron invadir por lo que la meca del cine había destinado a nuestra planchada.

Se la llamó en España *Fuego escondido* pero a nuestra sala llegó con un título más sugestivo: *Hay fuego en tus labios*. En esta película de 1957, dirigida por Robert Parrish, Robert Mitchum y Jack Lemmon son dos amigos propietarios de un pequeño barco que navega por el Caribe y en el que nunca falta el alcohol. Ambos acceden a transportar a una hermosísima mujer que no tiene pasaporte pero sobrados atractivos como para no dejarla en el muelle. Y pasa lo inevitable, ambos se endulzan de ella, la rivalidad primero y la enemistad después enciende las llamas. ¡Cómo evitarlo si se trataba nada menos que de Rita Hayworth! Volvimos a la

celda sin saber si el fuego que incendió el barco provino de un descuido o de aquella boca ardiente... En realidad sí sabíamos. Gracias Rita Hayworth por visitarnos aquella noche.

Aventura y drama se dan la mano en *La montaña siniestra* (1956) dirigida por Edward Dmytrik. Spencer Tracy, experto guía de montaña, hombre bueno a carta cabal que se deja convencer por su hermano, el inescrupuloso Robert Wagner, que se propone robar las pertenencias de los pasajeros muertos de un avión estrellado en los Alpes franceses. Personalidades y psicologías contrapuestas, en constante choque, tratadas con cierto esquematismo (Abel versus Caín) donde destacó la enorme capacidad actoral del veterano y consagrado Spencer Tracy. Más provechoso fue leer la historia en la novela homónima del francés Henri Toyat.

Pero si de palpitar aventuras se trataba, nada más indicado que volver en el tiempo a las viejas salas de barrio. Allí estaba, esplendoroso en nuestra sala de planchada uno de los aventureros más célebres de la pantalla de los años cincuenta y sesenta. *El pirata hidalgo*, todo un clásico del cine de piratas a cargo del director Robert Siodmak, presentaba a un Burt Lancaster exultante, haciendo gala de su destreza acrobática adqurida en su pasado circense, complementándose a las mil maravillas con su amigo mudo, el actor Nick Cravat. Simpático, divertido, burlón, desairando a los invasores ingleses y aliándose a los independentistas de una isla caribeña, el pirata de Burt Lancaster es un punto de continuidad en el género, desde Douglas Fairbanks en el cine mudo, pasando por Erroll Flynn en los años treinta hasta el Johnny Depp de *Piratas del Caribe* de nuestros días.

Poco antes, la dupla Lancaster–Cravat habían protagonizdo *El halcón y la flecha*, de Jacques Tourneur, aventura medieval de insurrección popular contra un tirano señor feudal, en tono de héroes y villanos. Seguramente esta película en su momento abrió el camino para la llegada del filibustero, del mismo modo que anticipó su desembarco en nuestra pantalla.

Carusito dejá dormir

También la comedia, género norteamericano por excelencia, se hizo presente en nuestra planchada con algunos títulos representativos del período reseñado.

Uno de ellos fue la *Lilí* de 1953, de Charles Walters, comedia musical, romántica, por momentos dramática. La entrañable Leslie Caron es una joven ingenua de 16 años, sola, desamparada, que va a parar a un circo donde descubre el mundo de los afectos y las emociones, la esperanza y el desencanto, la alegría y el dolor. El prestidigitador, el ventrílocuo, el mago, pasarán de una u otra forma por su corazón, pero sus verdaderos amigos serán los títeres a los que confía sus sentimientos. "Hi-Lilí, Hi Lo" fue el tema musical que inmortalizó la ternura de Lilí, por más que en mis oídos infantiles perduraba como "ay Lilí, ay Lilí, ay lo"...

Vivir de Ilusión (1962) es una película musical proveniente de Broadway, de la exitosa obra *The music man*, que cuenta con Robert Preston y Shirley Jones en los roles centrales. La anécdota trata de un charlatán embustero que se dedica a engañar gente de pueblos pequeños a la que le saca dinero para falsos proyectos musicales. El director Mortin da Costa Preston y buena parte del elenco participaron de la obra teatral y aceptaron llevarla al cine cuidando celosamente la fidelidad original, medida muy atinada por cierto, ya que el productor Jack Warner no tenía pruritos en meter manos y acomodar los guiones a su antojo si le parecía más rentable.

Richard Thorpe llevó a la pantalla *El gran Caruso* en 1951, que cuenta la vida del gran tenor italiano que pasó de cantor callejero a primera figura en el mundo internacional de la ópera. Mario Lanza interperta a Enrico Caruso; la película está basada en dos libros escritos por la esposa del tenor. No sé si por nuestra incultura, no sé si por el volumen alto del sonido, lo cierto fue que con el vozarrón de Mario Lanza costaba conciliar el sueño en las celdas. Desde una de ellas,

con la película ya avanzada, de pronto se oyó un grito que reivindicaba el deseo de muchos: "¡Carusito, gritás más que Tarzán... dejanos dormir!"

Comedia musical de un amor imposible, *El Rey y yo* (1956), de Walter Lang, versa sobre una institutriz británica que a fines del siglo XIX llega al reinado de Siam para educar a los hijos del monarca. Yul Brynner y Déborah Kerr entablarán un permanente choque cultural acerca de costumbres, tradiciones ancestrales y modales en torno a la educación de los hijos del rey. Intentan zanjar diferencias por la vía del romance pero este tampoco prospera, por más que final feliz se cumple religiosamente.

Pero la comedia americana no hubiera pasado por nuestra sala si no hubiésemos visto *La vida secreta de Walter Mitty* (1947), de Normand Mac Leod. Una deleitable película donde Danny Kaye es Walter Mitty, un joven de poco carácter que sufre los efectos de su madre mandona, sobreprotectora, y de su aburrido trabajo como escritor de novelas baratas. Para evitar el suicidio Mitty se escapa, evade su mente hacia fantasiosas historias donde logra ser el héroe que no es en la vida real.

Así, es vaquero en el *saloon*, soldado en el frente, marino de los siete mares (como el pirata cojo de Joaquín Sabina). Su momento de gloria llega cuando la bella Virginia Mayo perseguida por una banda de ladrones de joyas se introduce en su sueño pidiendo socorro. Divertida, ágil, bien narrada. Y un punto a favor del género: casi todas las comedias eran copias en color. Hasta el león de la Metro lucía más vistoso.

Los caminos de la vida

En marzo del '74 había llegado a nuestro cine el primer largometraje en colores. *El hombre del traje gris* (1956), de Nunnaly Johnson, fue en su momento éxito de taquilla. Trata sobre el estilo de vida de un hogar medio norteamericano,

la presión social que ejerce el modelo de cómo debe vivir y comportarse una familia que se precie de vivir en esa sociedad. El mito de la prosperidad, la carrera por el éxito, el consumo como equivalente del bienestar, en fin... Lo cierto es que el pobre Gergory Peck parece no dar pie con bola para alcanzar el estatus pretendido por una esposa exigente como Jennifer Jones. Cosas del *american way of life*.

La obra teatral de Clifford Odets llevada al cine por Robert Aldrich fue todo un desafío para el cineasta. *Intimidades de una estrella* (1955) se mete con los entretelones de los estudios cinematográficos y no precisamente para destacar su pulcritud. Esta película pone en evidencia la manipulación que pueden hacer los dueños del cine con los actores y demás subordinados. En este caso, Jack Palance es un joven actor que aspira a representar papeles de un cine de calidad, pero el productor, Rod Steiger, ejerce chantaje sobre el actor para que realice las películas que los estudios le indiquen. Destacan en el elenco Ida Lupino y Shelley Winters. Cine dentro del cine, cine fuerte, convincente. No tanto para los productores, poco afectos a que le ventilen chanchullos. Eso se paga, y Aldrich lo supo.

Praderas australianas, majadas de ovejas, ambientes rurales y una pareja con un hijo pequeño que van de acá para allá sin poder afincarse en ningún lugar. Vicisitudes de una familia de origen irlandés donde el peso de la inestabilidad recae sobre Deborah Kerr, en tanto que su esposo, el socarrón Robert Mitchum, parece no demasiado procupado por la vida trashumante. Película "de familia", amena, llevadera, donde el drama asoma pero no se instala. La cuota de humor, de ocurrencias, de agudeza, lo pone otro veterano respetable, Peter Ustinov, cuando se suma al grupo. *Tres vidas errantes* (1960), dirigida por Fred Zinemman, con música bien empastada de Dimitri Tiomkin.

Viento salvaje (1957), de George Cukor, es un melodrama del medio oeste norteamericano al que algunos críticos le

adjudican cierta impronta neorrealista. Anthony Quinn es un hacendado que queda viudo y se refugia bajo el regazo de su cuñada, Anna Magnani. Pero el hombre no puede olvidar a su difunta esposa, lo que hace que ella se refugie en brazos de Tony Franciosa, el hijo del hacendado. Todo en familia.

Otro melodrama de hacendados fue *El rey del tabaco* (1950), de Michael Curtiz, donde Gary Cooper es un joven ambicioso que tras heredar un dinero regresa a su lugar de Carolina del Norte dispuesto a desafiar al magnate de las plantaciones, quien lo expulsara del pueblo años atrás por arrastrarle el ala a su hija. Pero el tiempo transcurrió, los sentimientos cambiaron y el consuelo el joven lo encuentra entre los brazos de Lauren Bacall, regenta del prostíbulo del pueblo. No se conforma el que no quiere.

Ojos de Ava

Si el director Henry King intentó una biografía de Ernest Hemingway con *Las nieves del Kilimanjaro* (1952), debe concluirse que el resultado fue magro. La película entretiene, cuenta con buen elenco, mantiene cierta tensión, pero no logra trascender el tono de melodrama en torno a los conflictos sentimentales del protagonista. Ahí está Gregory Peck en la selva africana, con una pierna casi gangrenada, esperando socorro junto a su esposa, Susan Hayward. Sus recuerdos febriles le remiten a los días de París junto al amor de su vida, Ava Gardner. Resultan escasas y triviales las referencia al Hemingway de la guerra civil española, su pasión por los toros, la bohemia parisina y todas las circunstancias de vida que hicieron de su existencia una aventura apasionante.

Para colmo la película cierra con un final feliz, contrario a lo que plasmara el escritor en su libro. Eso sí, debemos agradecerle al director los primeros planos de los ojos de Ava Gardner. Esa mirada perduraba, se iba con uno a la celda, trepaba a la cucheta y allí se instalaba.

En medio de tanto cliché hollywoodense, de pronto un cambio de frente y en la pantalla *El pequeño fugitivo* (1953), película precursora del cine independiente norteamericano. Su dirección fue compartida por Morris Engel, Ray Ashley y Ruth Orkin, quienes cuentan la peripecia de un niño a quien sus amigos le han hecho creer que ha cometido un crimen. Convencido de ser culpable se refugia en el parque de Coney Island, donde comienza una nueva vida de aventuras y sorpresas. Filmada en exteriores, sencilla por donde se la mire, reboza ternura, inocencia, de manera similar a lo que obtuvieron algunos títulos del neorrealismo italiano. El propio Francois Truffaut llegó a decir que la *nouvelle vague* no habría sido posible sin esta película. Tomá pa' vos.

Ella debe estar tan linda

Rita Hayworth, Ava Gardner, Anouk Aimée, Anna Karina, Jeanne Moreau, Sofía Loren, Gina Lollodobrígida, Ursula Andress y tantas otras: mujeres de celulosa pero mujeres al fin. El cine de planchada mantenía viva en nosotros la imagen de la mujer. En un universo masculino "por unanimidad", machista por antonomasia, la presencia femenina bajaba de la pantalla, tomaba forma, dejaba de ser recuerdo, imaginación, abstracción, para convertirse en fantasía viviente con estimable frecuencia. Sin darnos cuenta, desde el cine la imagen de la mujer perduraba en nuestra percepción, se mantenía "tangible" de alguna manera.

La cuestión sexual en la vida de los reclusos del Penal de Libertad nunca fue factor que promoviera alteraciones de conducta ni distorsiones en el relacionamiento. Una conducta firme, rígida, que venía de la formación militante por un lado, y de los prejuicios universales por otro. Éramos presos políticos y el comportamiento, también en la cárcel, debía estar a la altura.

Sin mucho rigor científico me atrevo a concluir que otro factor interactuaba con los anteriores: luego de dos o tres años de prisión el organismo como que se va a adaptando a las limitaciones de aquella vida; en una perspectiva de encierro a largo plazo, pareciere que la mente y el cuerpo asimilan las restricciones y se ajustan a las condiciones del medio. Si bien la pulsión sexual no desaparece, parece replegarse a una zona de "baja intensidad", por decirlo de alguna manera. Dicho esto muy en general, claro está, sin evidencia científica alguna.

En épocas de apretes y "sancionismos" las autoridades del Penal "descubrían" situaciones de homosexualidad y las castigaban como tales, de la misma manera que inventaban faltas graves con sanciones a rigor por motivos que nunca existieron. Parecía ser uno de los items sancionatorios que cada tanto debían cumplirse. Lo que no equivale a descartar la existencia de indicios de homosexualidad dentro de un colectivo masculino, numeroso y culturalmente heterogéneo, por más que la disciplina y la auto represión imponían las normas.

En 1977, en pleno sancionismo, a mí y al Chueco nos tocó en suerte marchar a "la isla" por "atentar contra la moral y las buenas costumbres". Una dura sanción de 90 días que hubo que sobrellevar. Unos meses antes había estado en calabozo por tener material subversivo en la celda. Esa vez fue con Juan Pablo. Durante el recreo nos requisaron la celda y a nuestro regreso un oficial nos interroga acerca de un rollo de papeles escritos, literatura marxista o subversiva que, según él, teníamos escondidos ¡en la pata de la cama!.... No había "berretín" más berreta que la pata de la cama a esa altura del partido. "Esos papeles los puso usted", le dijimos al oficial cuando nos formuló la pregunta de rigor. Agarramos el colchón y marchamos a la "isla".

Pasta legal o clandestina

Como ya hemos anotado, en sus buenos tiempos, antes de la fogata que encendió el mayor Arquímedes Maciel en 1975, la Biblioteca Central del Penal contó con unos diez mil ejemplares; un fabuloso tesoro bibliográfico que reunía lo mejor de la literatura universal y material valiosísmo sobre los más diversos temas. Además, en cada sector había enorme cantidad de libros ingresados por visita que podían ir a parar luego a la Biblioteca Central o simplemente permanecían en las celdas de cada piso.

Cada sector tenía un encargado de biblioteca que intercambiaba los libros del piso y recogía semanalmente los pedidos que cada uno hacía a Biblioteca Central y los distribuía cuando estos llegaban. En los sectores circulaba el catálogo, un elemento fundamental que registraba el material disponible en la Biblioteca Central, donde cada libro, al igual que nosotros, tenía en su lomo el número que lo identificaba.

Cada uno anotaba varios números en una ficha de cartón con casilleros, en un orden que indicaba las prioridades del pedido: si no estaba disponible el primero de la ficha, te mandaban el siguiente y sino el otro, y así. Algo siempre te llegaba, y si era el primero de la lista, tanto mejor. Cada pedido era como jugar a la Quiniela; la incógnita de qué libro de la ficha te tocaría se asemejaba a mirar el pizarrón y ver si algún número de tu boleta había salido.

Recuerdo que durante años tuve anotados en primer y segundo lugar dos novelas históricas cuyos ejemplares únicos eran muy solicitados por los compañeros: *La pared* –sobre la resistencia en el gueto de Varsovia, narrada de manera más sobria y rigurosa que lo que hicera León Uris en *Mila 18*– y *Los gladiadores*, del judío húngaro Arthur Koestler, donde describe la peripecia de Espartaco con enfoque político-ideológico diferente al del norteamericano Howard Fast. Los esperé mucho, pero ambos ejemplares por fin llegaron a mis manos: poco menos que sacar la grande.

En realidad, si la memoria no me traiciona *La pared* era un nombre “trucho” (no recuerdo si alguna vez supe el título verdadero y el nombre del autor). Ocurría que en el afán de conservar determinados libros, que por su contenido podían ser presa fácil de la censura, a veces eran camuflados por los presos para que lucieran inocentes a simple vista; cambiarle las tapas, el nombre del autor o hasta encuadernarlos por compañeros expertos en esos menesteres. Así sobrevivieron unos cuantos ejemplares a lo largo de los años.

Otros títulos antiguos que abordaban temáticas históricas, políticas, que acaparaban nuestra atención, no se salvaron de la quema. Pude leer a tiempo, por ejemplo, dos novelas históricas muy requeridas en la planchada: *La noche quedó atrás*, del alemán Jan Valtin, que fungió como agente soviético en el período de entreguerras europeo en la acción del movimiento comunista internacional y luego como agente doble infiltado en el nazismo. A otro alemán, Bruno Apitz, pertenece *Desnudo entre lobos*, que narra la peripecia del autor, de dilatada militancia comunista y prisionero de los nazis en los campos de concentración.

En este marco histórico se inscribe la acción de *La orquesta roja*, escrita en 1960 por el francés Gilles Perrault, que describe el funcionamiento de la red de espionaje soviética en Alemania y países circundantes durante la Segunda Guerra Mundial. Un verdadero *best seller* esta novela en el Penal, (clandestinamente, claro está); también lo fue *La segunda muerte de Ramón Mercader*, la persecución y asesintato de Trotski a manos del agente estanilista, narrada por el controvertido Jorge Semprún, miembro de la resistencia francesa, comunista español y disidente de la línea oficial soviética, entre otros oficios. También fue *best seller* en su momento el atentado a de Gaulle de *El día del chacal*, para no remontarnos al *Papillón* o *El Padrino* de Punta Carretas. No les fue en zaga Jean Larteguy con sus mercenarios, pretorianos y centuriones, la decadencia de los colonialistas franceses en Indochina y Argelia. Novelas que todos queríamos leer.

De las letras alemanas accedimos a autores de la talla de Thomas Mann, Hermann Hesse, Heinrich Böll y Gunther Grass, que enriquecieron aquel capital cultural que significó la Biblioteca Central del Penal de Libertad.

Procedentes de otras latitudes menos tradicionales para nuestro acopio literario, autores de fuste como el chino Lin Yutan, el griego Kazantzatkis, la austríaca Vicki Baum o los escandinavos Mika Waltari y Par Lagervist, fueron compañeros de ruta al cabo de los años.

Otra tarea de conservación más compleja era la de copiar textualmente un libro y pasarlo a la clandestinidad. En papel biblia u hojillas de fumar, con letra manuscrita pequeñísima, reduciéndo el tamaño a proporciones mínimas y así, encapsulado dentro de una cubierta de nailon herméticamente cerrada podía subsistir en lugares inverosímiles. Así entonces, como monjes medioevales reescribiendo palimpsestos, algunos compañeros emprendieron este fantástico laburo que perduró la vida de muchos textos marxistas u otros documentos altamente "peligrosos".

Generación perdida y encontrada

Como ya hemos apuntado existió fluido diálogo entre cine y literatura en el Penal de Libertad. Sobre todo lo que refiere del cine norteamericano de posguerra que encontraba su equivalente literario en los estantes de libros de la cárcel. Fue un momento prolífico de la literatura estadounidense y no pocos escritores, guionistas y ensayistas jugaron en las dos canchas; trabajaron para los estudios de Hollywood, del mismo modo que obras literarias de aquel período eran llevadas con distinta suerte a la pantalla.

Relación conflicitiva, tensa, por momentos agresiva y dolorosa, entre los escritores y el cine de aquellos días. La cuestión ideológica siempre sobrevolando: las ideas libera-

les o de izquierda, predominantes en el universo literario, no congeniaban demasiado con la visión del mundo y del país que los estudios cinematográficos programaban y difundían.

La Biblioteca Central del Penal de Libertad, si bien atravesó momentos de fuerte censura, quema de libros e incluso de clausura temporaria, fue una inagotable fuente de conocimiento de la literatura universal. De ahí que muchos títulos del cine norteamericano que llegamos a ver en la cárcel se correspondió con la obra literaria de una pléyade de prestigiosos autores estadounidenses que tuvimos la fortuna de conocer y apreciar.

A modo de ejemplo podemos citar a los escritores de la llamada "generación perdida": Hemingway, Fitzgerald, Faulkner (prohibido increíblemente en el Penal de Libertad durante años), John dos Passos, Steinbeck y Erskine Caldwell. Autores comprometidos como Howard Fast, Sinclair Lewis, Upton Sinclair, Dalton Trumbo, Harper Lee, León Uris, Horace Mc Coy. Nombres clásicos del teatro universal como Arthur Miller, Eugene O'Neill o Tenessee Williams. De la novela negra: Dashiell Hammet, Raymond Chandler o William Irish. Otros novelistas o ensayistas de la talla de Capote, Norman Mailer, Henry Miller, Baldwin, Bradbury, Updike, JP Donleavy. O anteriores a ellos como Melville, Poe, Mark Twain, Jack London o Ambrose Bierce.

Seguramente la nómina de la literatura norteamericana presente en Libertad sea más extensa pero imposble olvidar a dos señoras, extranjeras, que mucho tuvieron que ver con el cine y con la literatura de su tiempo. La escritora inglesa Margaret Mitchell, publicó en 1936 nada menos que L*o que el viento se llevó*, cuya versión cinematográfica se mantuvo por décadas como récord de taquilla y como ícono del cine de oro de Hollywwod. Esta película no llegó a nuestra planchada pero sí lo hizo la extensa e interesantísima novela de la autora británica. Un placer tener aquel viejo libraco en las manos, con el plus que ocupaba semanas enteras leerlo.

El manantial, otra extensa y atrapante novela que recorrió las celdas en su momento. Fue publicada en 1943 y llevada al cine por Cecil de Mille. Se trata de un canto al individualismo, al triunfo del ego sobre el corporativismo a través de la lucha que libra un arquitecto para imponer sus ideas y principios sobre las convenciones y el *status quo*. Su autora, Ayn Rand, rusa de nacimiento, llegó a Estados Unidos con su familia huyendo del comunismo. Luego del éxito de su novela fue guionista de los estudios Paramount y tuvo participación activa a favor de la cruzada anticomunista que envolvió al cine norteamericano a fines de los cuarenta.

Lo cierto fue que en Libertad las películas y los libros por momentos se complementaron, congeniaron, convivieron, dando de sí lo que cada parte podía dar. Como en toda convivencia la relación fue dispar. El cine tuvo el privilegio de contar con los libros. Algunos libros tuvieron la fortuna de contar con el cine.

Capítulo 6

Nueva Roma

La inyección de capitales norteamericanos le permitió al cine italiano despegar a comienzos de los cincuenta, alcanzando una producción de 150 películas anuales, situándose entre los más sólidos de Europa.

La fortaleza y el compromiso del neorrealismo quedaron atrás. Se reabrieron los estudios de Cinecitá, la democracia cristiana en el gobierno respaldó un tipo de cine que reflejara una sociedad italiana próspera y pujante que no se detuviera en las miserias de la posguerra.

No obstante, autores como Federico Fellini, Luchino Visconti y Michelangelo Antonioni abrieron caminos vanguardistas abordando los conflictos de la sociedad burguesa contemporánea. Detrás de ellos se alineó un amplio espectro de realizadores con ambiciones artísticas y buena factura artesanal. Aunque proliferó un cine "popular" sobre el que recayó el peso de la industria. Básicamente, este cine se bifurcó en dos direcciones: el género "aventuras", coproducciones italo-españolas que llegarían a granel a nuestra planchada (al que denominamos "ciclo histórico": macistes, kirguises, tártaros y otros especímenes), y por otro lado la clásica comedia "a la italiana", costumbrista, meridional, también llamadas "comedias de milagro" debido al contraste entre la Italia del norte, la del país industrializado y el avance tecnológico, y la del sur de la península, pobre, subdesarrollada, víctima de los prejucios, la ignorancia y la religión.

Una buena porción del cine de Libertad se nutrió de este género inspirado invariablemente en la infalible receta de "ismos": populismo, pintoresquismo, costumbrismo y otros. Insinúa la crítica social pero se apoltrona en el conformismo. Se trataba de un cine efectista, al menos para nosotros

que nos familiarizamos fácilmente con aquellas comedias livianas, reideras, reiterativas, de argumentos, situaciones y actores previsibles. Pero hay que decirlo, un cine que divertía y entretenía. Y esto para el público del cine de planchada no era un detalle menor.

Casi 40 títulos pertenecientes a este período del cine italiano recibimos en nuestra pantalla, la mayoría de ellos vistos en 1975 y 1976. Un período en que empezó a cambiar significativamente el mapa político de la población reclusa. Hasta ese momento la enorme mayoría de los presos proveníamos del movimiento tupamaro. A partir del '76 la numeración de los presos aumentó rápidamente con la llegada al Penal de compañeros del Partido Comunista, del Partido por la Victoria del Pueblo, de los Grupos de Acción Unificadora y de otras organizaciones más pequeñas de la izquierda uruguaya que resistían la dictadura. Junto a ellos llegaron dos grandes maestros del cine y una pléyade interminable de comediantes. Crecía la fila de mamelucos grises y crecía el universo de personajes en la pantalla. De alguna manera, la historia de la celda se trasladaba a la pantalla. Pasaba del drama a la comedia.

Un camino para dos

Pero lo primero es lo primero. Mencionábamos a Fellini y a Pasolini, dos de los grandes que defenderían la calidad del cine italiano en la segunda mitad del siglo veinte. De Fellini tuvimos oportunidad de ver una de sus primeras películas, *Il bidone* (*El cuentero*, de 1955), que se ocupa de tres inescrupulosos que por la vía del engaño despojan a los que poco y nada tienen. Uno de ellos era Broderick Crawford, aquel policía panzón de *Patrulla de Caminos* en los comienzos de la televisión en el Uruguay. Las desavenencias internas del trío sobrevendrán con las demandas de una mujer. Esa mujer

era nada menos que Giulietta Masina, esposa y actriz preferida de Fellini, protagonista de varias de sus grandes realizaciones. Con reminiscencias neorrealistas, a medio camino entre el drama y la comedia, este título perfilaba el rumbo emprendido por el director.

Federico Fellini ya era un realizador consagrado cuando regresó a la planchada ejerciendo plenamente el "cine de autor", contrapuesto al de la prevalencia de los productores. En *Ocho y medio* (1963), Fellini expone de manera autobiográfica el conflicto interior que padece como creador. Sus dudas, vacilaciones, incertidumbres, angustias, recuerdos, egoísmos, tópicos recurrentes en sus películas. Estamos hablando de un cine inteligente, innovador, de mucho manejo intelectual en la narración. Marcello Matroianni oficia de alter ego del director, acompañado de un elenco femenino que remite a sus obsesiones amorosas. Allí estaban Claudia Cardinale, Anouk Aimé, Sandra Milo... ¡Así cualquiera se obsesiona Federico!

Cuenta el crítico compatriota Homero Alsina Thevenet, que entre mucho premio obtenido cuando fue presentada *Ocho y medio* en el festival de Moscú, de los quince integrantes del jurado, ocho no querían darle el premio mayor entendiendo que la película era un ensayo del individualismo contrario a los principios de paz y de amistad entre las naciones. Fue el productor norteamericano Stanley Kramer quién convenció a los jurados reacios de que no podían dejar de premiar tamaño peliculón.

Otro título italiano de fuste que llegó a nuestra pantalla fue *El Evangelio según San Mateo* (1964), de Pierre Paolo Pasolini, película en su momento tan polémica como su director. No era de extrañar que a alguien que se autodefinía marxista, ateo y homosexual en una sociedad capitalista, clerical y discriminadora fuera objeto de condena y excomunión. Y que se atreviera, además, a realizar una película sobre la vida de Cristo equivalía a pasaporte directo al fuego eterno.

Y sin embargo su interpretación era tan fiel al relato original, tan realista (o neorrealista si se prefiere), su Jesús tan creíble y tan terreno, que no hubo manera de someterlo a tribunal alguno; aún desde los púlpitos más recalcitrantes se pudo objetar intención alguna de desvirtuar el relato bíblico. Claro, su Jesucristo, su María, su José, sus apóstoles, distaron y mucho del cine de estampitas que sobre la vida de Cristo se ha visto una y otra vez.

La propia Iglesia Católica, el mismísimo Vaticano, en 1999, después de 35 años de su estreno reconoció que el *Evangelio* de Pasolini fue la mejor demostración cinematográfica que sobre Cristo hasta el momento se había hecho. Pero bueno, a estos reconocimientos tardíos de los pecados cometidos la santa iglesia ya nos tiene más que acostumbrados.

Aparta de mi ese cáliz

A propósito de Evangelios, el Penal de Libertad no era precisamente un templo religioso. Pero sí llegó a tener en algún momento feligreses, sacerdotes y oficios religiosos. En los primeros meses de 1973, en esas instancias de diálogo –aleatorias, informales– entre autoridades y reclusos, entre las comisiones de distinto pelo y color que fueron propuestas, figuró en la agenda y fue autorizada "la comisión de curas y pastores".

Había a la sazón alrededor de una decena de clérigos presos provenientes de iglesias cristianas (católicos, metodistas y luteranos) que conformaron esa peculiar comisión. Y tras cartón las misas. Empezaron a celebrarse los domingos, obviamente, en la mismísima planchada del primer piso que por las noches oficiaba de sala de cine. El mismo criterio: un sistema de rotación de pisos para que todos tuvieran la oportunidad de asistir, voluntariamente, a la ceremonia religiosa.

Como ya hemos apuntado, a los presos todo nos venía bien si de salir de la celda se trataba. Fue así que las cele-

braciones de misas gozaron de una concurrencia de fieles impensada en otras condiciones. De buenas a primera la conversión de militantes de izquierda formados en el "materialismo ateo" la mayoría, fue, podría decirse, casi milagrosa. Por cierto que, dentro de la diversidad de ideas, convicciones y creencias existentes, en aquella variopinta población reclusa había compañeros auténticamente cristianos que concurrieron a aquellas misas practicando un verdadero acto de fe.

Los curas y los pastores por su parte, se las ingeniaron para hacer de cada ceremonia un momento oportuno de reflexión, de encuentro espiritual, poniendo en relieve el carácter sacrificado, humilde y solidario del mensaje cristiano. Hay que decirlo: creyentes o no, todos quienes concurrían a la ceremonia guardaban el respeto y la compostura del caso. Tanto los sermones como los cánticos entonados se ajustaban inteligentemente a lo que aquella extraña situación ameritaba. Ni hablar de que todo lo dicho o cantado era celosamente observado por los oficiales a cargo.

Por supuesto que el de la eucaristía era el momento supremo del oficio, como en cualquier catedral, iglesia o parroquia del mundo. Y se comulgaba con pan y vino, como dios manda. Un trocito de pan y un sorbito de vino que se le proporcionaba a los sacerdotes para la ocasión. Comulgar era poco menos que un imperativo de la conciencia... ¡y de los sentidos!

No es un detalle menor considerar que aquella experiencia religiosa significó para curas y pastores de credos diferentes un ejercicio, tal vez inédito, de celebración ecuménica, una verdadera mancomunión espiritual.

Una anécdota. Siempre hay una anécdota capaz de ilustrar una situación. Para la navidad de 1973 fue autorizada una misa de gallo especial que ocupó todo el recinto del celdario, cada piso participaba desde su planchada. Una misa multitudinaria podría decirse. Para la ocasión, en función de la cantidad de feligreses presentes, los curas disponían de tres damajuanas de tres litros de vino tinto cada una para

convertir en sangre de Cristo y ofrecer a los fieles. Por alguna razón inexplicable, pero de origen divino sin duda, fueron cinco (¿o eran seis?) los reclusos elegidos por el Señor. En un descuido de los guardias –y de los curas– nos hicimos de una de las damajuanitas que aguardaban en el piso, cerca del improvisado altar, nos "embagallamos de querusa" en una celda –la 5 izquierda del sector A del primer piso: hoy se puede dar detalles– y acompañaron desde allí aquella misa de gallo inolvidable. Con abundante sangre de Cristo.

Por supuesto que los curas no demoraron en percatarse que una damajuana se había fugado. Pero "musarela" total. Claro, tuvieron que dosificar de otra manera el vino disponible para aquella ocasión. Que Dios los perdone, habrán pensado.

Un conde en el tablero

De las comisiones creadas en aquellos primeros tiempos, era previsible que algunas no perduraran en el tiempo. Tanto "la escuelita" para compañeros que no habían completado el ciclo escolar –dictada por maestros también reclusos, obviamente–, así como a la comisión de curas y pastores, que tuvo su final apoteótico en la misa de gallo de 1973, fueron cesadas a fines de este año.

También en el correr del '73 se autorizaron en los sectores de cada piso comisiones de ajedrez. Se organizaban torneos y eran permitidas tres partidas por jornada; uno de los contendientes oficiaba de local y el rival lo visitaba en su celda para disputar la partida.

En los hechos el campeonato era lo de menos, un mero pretexto para "embagallarse" en otra celda, charlar y tomar mate con otros compañeros. Legalmente, eso sí.

En cada sector había un encargado de la comisión de ajedrez que planificaba el fixture, indicaba cuáles partidas debían jugarse cada tarde y llevaba detallado registro de los resultados. Además de legal, todo prolijo.

Al encargado del ajedrez del sector A del primer piso lo apodamos “el Conde” en aquellos días: salía de su celda con la carpeta bajo el brazo y con cierto aire señorial más que caminar se deslizaba por la planchada. Su fisonomía, su estilo, recordaban a Bela Lugosi: era el Conde Drácula cuando anochecía y se paseaba por el castillo.

Imposible para mí no asociarlo con aquel julepe que tuve de niño frente a una pantalla de cine. Cristopher Lee encarnaba al Drácula en la última película de aquella matinée. Me impresionó tanto que al terminar la función corrí atemorizado varias cuadras hasta mi casa y aquella noche tuve pesadillas. Ocho o nueve años tenía por entonces y ya había contraído el hábito del cine. Si no había quien me acompañara iba solo.

Pero mi peor momento dentro de una sala de cine ocurrió un par de años después en otra matinée de cine de barrio. En medio de la película me vinieron retorcijones de estómago y pese a la creciente necesidad de ir al baño, no quise perderme nada de la investigación que llevaba a cabo la señorita Marple, a quien tanto admiré en las novelas de Agathe Christie. Margaret Rutheford la interpretaba notablemente: *Detective con faldas* o *Detective a bordo*, no recuerdo bien cuál de ambas era la de aquella tarde. Lo cierto fue que mis intestinos no soportaron aquella absurda postergación y literalmente me cagué sentado en la butaca. Por supuesto que ni bien ocurrió salí disparado para el baño... ¿Para qué más detalles?

Me perdí, obviamente, el momento magistral de la señorita Marple esclareciendo el caso. Del baño a la calle y de la calle a mi casa. Por suerte no había nadie sentado cerca mío en la sala. La verguenza todavía me dura.

Caballo fajina reina

En casi todas las celdas había algún tablero de ajedrez y muchos aprendimos a mover piezas en aquellos días. Era una forma aconsejable de utilizar las horas de encierro. Ade-

más del campeonato oficial se podía jugar “a distancia” con algún compañero de otra celda, haciéndole llegar de la manera que fuera la movida correspondiente y esperar el turno del rival. Una partida en estas condiciones podía durar varios días. No era problema, había tiempo para observar el tablero y pensar la estrategia a seguir. Algo similar podía ocurrir con la celda vecina: la ventana, “el ventilador”, era un vehículo expeditivo para transmitir cada movida.

En el Penal de Libertad había eximios jugadores de ajedrez. Alguno ostentaba título de campeón nacional, partícipe de competencias internacionales, y unos cuantos habían rayado a gran altura. Por eso, cuando se permitió un campeonato interno entre los mejores ajedrecistas se generó cierta expectativa.

El Gallego Alvarez era el preso con mayor curriculum como ajedrecista, nacional e internacional. Todo un campeón que asumía esa condición a la hora de enfrentar a rivales muy buenos, pero ninguno tanto como él.

En el torneo que se montó en la planchada del primer piso, Alvarez enfrentó a varios compañeros simultáneamente, lo que acrecentaba su altura de imbatible. Cuando le tocó iniciar la partida con el Gordo Fernández, este puso el caballo en un lugar absolutamente atípico, una apertura insólita que no figuraba en ningún manual. El Gallego, un tanto desconcertado, lo miró, y con sorna le preguntó: “¿Como se llama esta apertura que no conozco?” El Gordo, con la mayor naturalidad del mundo le respondió: “Esta apertura se llama ‘caballo fajina reina’, ¿sabés?” Ahí el Gallego tomó conciencia que lo que hacía el Gordo no era otra cosa que burlarse de su vanidad. Hizo un gesto de molestia, no dijo nada y siguió hacia el tablero siguiente. Los compañeros que presenciaron la situación festejaron por lo bajo la ocurrencia del Gordo.

A través de las publicaciones de actualidad que en aquel momento ingresaban al Penal, estábamos informados del publicitado “match de siglo” disputado en 1972 en Reikjavik,

Islandia, cuando el retador norteamericano Bobby Fischer le arrebató el título de campeón mundial de ajedrez al ruso Boris Spasski, poniendo fin a una prolongada supremacía soviética en materia de ajedrez. Luego, el joven Anatoli Karpov recuperó el título para su patria, en 1975, al no presentarse Fischer a disputar la partida final. La guerra fría en otra cancha.

La preferida y la mejor

En el correr de los años, aún hoy, he constatado que en cualquier charla ocasional de la que participen ex presos políticos, si se alude al cine visto en el Penal de Libertad, inevitablemente se termina recordando una película en particular. Se suelen rememorar muchos títulos, por razones diversas, pero hay uno que guarda un lugar de preferencia en los recuerdos. Esa película se llama *Los monstruos*. Su director, Dino Risi, es considerado uno de los que mejor interpretó la tendencia populista de la comedia, cultivado por el cine italiano a fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta. Risi tiene en su haber una extensa y dispar filmografía, de la cual varios títulos recalaron en el cine de planchada.

Los monstruos (1963) retrataba satíricamente distintos tipos de gente de la Italia del boom económico a través de veinte sketches, un formato del que la comedia italiana usó y abusó largamente. Ahí estaban Vittorio Gasman, Ugo Tognazzi, Lando Buzzanca, Marisa Merlini y otros, en un muestreo de situaciones grotescas, un mosaico antológico de las debilidades de los seres humanos sorprendidos en su cotidianidad.

El padre que le enseña al hijo todas las trampas para sacar ventaja en la vida; el marido que se sube a la bicicleta mientras en su pobre casa su mujer llorisquea por la falta de dinero para la salud de su hijo y llega a tiempo para pagar la entrada y gritar el gol de su equipo; la pareja burguesa viendo una escena donde los nazis fusilan a civiles pero

ellos reparan en la arquitectura del muro donde caen los fusilados; el testigo voluntario de un asesinato al que la corte descalifica por las artimañas del abogado del reo; la señorita Sicarelli, una anciana en silla de ruedas que es arrojada a la piscina por dos inconscientes. O el esposo engañado que busca consuelo en un amigo que es con quien su mujer le mete cuernos... Y aquel del final: el boxeador retirado, con la mente abollada por los golpes al que dos "amigos" convencen para que suba al ring por el buen dinero de una pelea arreglada... "*Io sonno contento*", decía Gasman en una reposera en la playa, molido por los puñetazos recibidos, cerrando aquella galería de patéticos e inescrupulosos personajes, cuyas monstruosidades se volvieron poco menos que inolvidables para el público de aquel cine.

¿Qué hace que *Los monstruos* perdure en el recuerdo de los presos, por encima de tantas otras películas, también inolvidables? ¿La naturaleza grotesca o bizarra bien lograda de sus personajes? ¿el desenlace humorístico de las situaciones? ¿la crítica social que conllevan aquellas pequeñas historias? ¿simplificación caricaturizada de actitudes y comportamientos reprobables pero reconocibles? ¿identificación con seres degradados social y culturalmente? Vaya uno a saberlo...

En 1977 Dini Risi, junto Ettore Scolla y Mauro Monicelli lanzan *Los nuevos monstruos*. No llegó a nuestra planchada pero pude verla muchos años después, ya en libertad. Me alegré que entonces no la viéramos. Le hubiera jugado en contra a la primera versión.

Pero seguramente haya sido *Il sorpasso*, en 1962, el gran acierto cinematográfico de Dino Risi, convertida en película de culto a la hora de revalorizar la "comedia a la italiana".

Se trata de un filme de carreteras en tono de comedia, que progresa a instancias del marcado contraste de sus dos protagonistas. En tanto Vittorio Gassman es extrovertido, fanfarrón, seductor, ganador en todas las canchas, Jean Louis Trintignant encarna al estudiante dubitativo, timido,

inexperiente. El encuentro casual del inicio evoluciona desdoblando apariencias y revelando otras facetas de ambos.

Un juego inteligente, audaz, innovador por parte de Risi. Un auto descapotable y su emblemática bocina en pleno divertimento veraniego habla del consumismo imperante, particularmente en la pequeña burguesía lanzada en loca carrera por la ruta de la vida fatua y artificial que promueve el modelo ganador. El twist de Edoardo Vianello y la minifalda de Catherine Spaak en la discoteca del balneario fueron maní con chocolate en el paladar de los presos.

Il sorpasso fue una de las películas repetidas en la planchada. Cuando fue exhibida por primera vez el Negro Richard estaba sancionado y no pudo verla. Lo lamentó consciente de que se había perdido algo que valía la pena, pero bueno, eran las reglas del juego. Tiempo después, cuando se supo que *Il sorpasso* volvía a la planchada, Richard fue advertido por el Conejo: " Negro, mirá que esta vez no te la podés perder, cuidate". Extremó precauciones, hizo todo lo posible, pero quiso el destino que pocas horas antes de la función de cine el Negro Richard volviera a ser sancionado. Ya estábamos sentados sobre la cobija esperando que arrancara la película cuando de repente sentimos golpes en la puerta de la celda de Richard. Agarró a patadas la puerta de la bronca que tenía. Le encajaron otra sanción.

Tutti compagni

El nutrido ciclo de comedia a la italiana en la programación generó familiaridad, empatía, cierta complicidad con los temas, situaciones y estilos. Y ni que hablar con los actores, actrices y directores identificados con el género. También condescendencia con lugares comunes, fórmulas previsibles, personajes reiterados. Pero bueno, la ecuación de todos modos nos era ampliamente favorable. Las cuotas de

divertimento estaban cubiertas, Vittorio de Sica, por ejemplo, salía a la planchada y la rompía. Hubiera aprete, hubiera afloje, no había con qué darle. Como director neorrealista había realizado trabajos memorables, verdaderas cumbres del cine universal, pero, claro, aquel era un cine de pobres, carente de estrellas, contrario a las fórmulas rentables del cine comercial. Pero bueno, qué más remedio, de algo hay que vivir se habrá dicho Vittorio y pasó de director a dirigido; como actor fue uno de los mejores pagos en las innumerables comedias en que actuó. A ese de Sica también lo disfrutamos, bastaba ver su nombre en el elenco para esbozar una sonrisa de bienvenida.

Lo comprobamos en aquel *Pan, amor y fantasía*, de 1953, dirigido por Luigi Comencini, como oficial carabinieri en un pequeño pueblo rural, alternando con el cura párroco, el médico, la comadrona, las viejas chismosas y toda la galería de estereotipos imaginables de pueblo chico. Pero sobre todo para darle brillo a aquella portentosa joven que avasallaba con su presencia natural y fresca: Gina Lollodobrígida trepaba a lo alto de la comedia y sacudía nuestra imaginación. Equipo que gana no se toca: de Sica no se despeinó ni se sacó el uniforme y Gina jugó de celosa al año siguiente en *Pan amor y celos*. Misma dirección, mismo elenco, mismo contexto y mucho más de lo mismo.

Otra presencia arrolladora fue la de Gassman, el otro gran Vittorio del cine italiano. Nos hemos referido al impacto de *Los monstruos* y de *Il sorpasso* como puntos altos de este ciclo; también nos deleitamos con sus enormes dotes histriónicas en *Furia bárbara*, *Il suceso* (*El éxito*) o *El gran farsante*, momentos reveladores del camino que le aguardaba a aquel joven Gasman.

No le iba en zaga otro joven llamado Marcello Mastroianni haciendo sus pininos en pos de un sitial de privilegio en la historia del cine universal. Un rostro que entonces ya sugería la simpleza, la sencillez, la inocencia, la sorpresa, la amabili-

dad. Como si pecara de inexpresivo rebosando expresividad. Un invitado de lujo, Marcello, en nuestra planchada; a veces en yunta con de Sica o con Alberto Sordi, como ocurriera en *Padres e hijos*, *El médico y el hechicero*, *La suerte de ser mujer* o *Lástima que seas tan canalla*. En estas dos últimas películas contó con la compañía de otra joven mujer que haría historia a su lado. Le prestamos especialísima atención.

La precoz y voluptuosa Sopfía Loren volvería a regular nuestras palpitaciones en *El signo de Venus* y *Un día en el juzgado*, provocando en este caso los desvelos de otro gran bufón de la comedia como sin dudas lo fue Alberto Sordi. En *El bígamo*, *Buenas noches abogado* y *El vigilante*, los ojos desorbitados de Sordi eran sinónimos de risa y descacharro en la platea.

Disfrutamos de los consagrados de Sica, Gasman, Mastroianni y Sordi, pero también de otros popularísimos y arquetípicos nombres de la comedia italiana, como el sentimental Aldo Fabrizi, el farsesco Totó, los hermanos Peppino y Roberto de Filippo, jóvenes promisorios como Ugo Tognazzi y hasta si se quiere el propio Lando Buzzanca.

Y ellas, claro está, siempre bienvenidas: Sofía Loren, “la Lollodobrígida”, Claudia Cardinale, Silvia Koscina, Sandra Milo, Anna María Ferrero, “la Pampanini”, jóvenes y bellas alternando con actrices destacadas como Franca Valery, Marisa Merlini, entre otras.

Los directores de la comedia, especialistas como Risi, Monicelli, Comencini, Blasetti, Steno, sin olvidar a Luciano Emmer, Mauro Morasi, Giorgio Bianchi, autores de innumerables comedias que pudieron ser buenas, regulares o malas, pero que nunca defraudaron a su público. De alguna manera nos volvimos incondicionales a este género.

Títulos tales como *Vida de perros* que relata con sentimiento las penurias del teatro independiente; *El hombre, la bestia y la virtud*, basado en la obra de Pirandello en la que incursiona Orson Welles como actor de comedia; *Otros tiempos* con los consabidos, italianísimos sketches.

La comedia italiana selló su pasaporte en aquel viaje nocturno por el cine de planchada. Personajes estereotipados, situaciones de cliché, abundante color local. Pleiteros, abogados, cuenteros, ventajeros, callejeros. Chismosas, comadronas, devotas, seductoras, voluptuosas, escandalosas, irresistibles. Poses de artificio, grandilocuencia, exageración, verborragia, gesticulación, patetismo. Y por cierto, el talento, la personalidad, la presencia, el histrionismo, el humor, los toques de ternura, los sabores agridulces. Hombres y mujeres de la comedia italiana, esperados, reconocibles, disfrutables, sinceros y generosos con su público. Casi casi que *compagni* nuestros en aquella planchada.

Noche de ronda

Más volcada al drama que a la comedia, *La noche brava* le dio la oportunidad al director Mauro Bolognini (y a Pasolini, el guionista) de alcanzar un título trascendente en el cine italiano de la época. Contó con un respetable elenco compuesto por Rosana Schiaffino, Elsa Martinelli, Laurent Terzieff, Jean Claude Brialy, Ana María Ferrero, Franco Interlenghi y Mylene Demongeot, para contar la peripecia de jóvenes chorritos que se valen de dos prostitutas para vender armas robadas. Luego de consumado el negocio las abandonan pero no repararon en un detalle: ellas se quedaron con la guita. Mucho deambular sin rumbo por la noche romana, ritmo lento, algún apunte pasoliniano alusivo a la lucha de clases que no logramos decodificar muy bien. En definitiva, una sensación ambigua la de aquella noche. Las hubo más bravas.

También adoptó tono dramático, no exento de giros de comedia, *Las cuatro verdades*, una coproducción italofrancesa e hispana de 1962, inspiradas en sendas fábulas de Lafontaine. García Berlanga, Alessandro Blasetti, Hervé Bromberger y René Clair son los directores de las cuatro historias.

Una mujer que trata de recuperar a su esposo, el pobre organillero al borde del suicidio, el hombre celoso que negocia con su rival, y una mujer y un mecánico atrapados en un apartamento. Por ahí iba la cosa. Nutrido elenco integrado, entre otros, por Mónica Vitti, Charles Aznavour, el propio Blasetti, Rossano Brazzi, Leslie Caron, Anna Karina, Sylvia Koscina y Michel Serrault.

Verdades verdaderas y verdades a medias. Dos fábulas bien logradas y dos a mitad de camino. Un saldo, en definitiva, favorable.

La madrugada no tiene corazón

Escapado de una comedia italiana pareció aquel episodio ocurrido a las cinco de la mañana, en la planchada del primero B. Los tachos del agua caliente para el mate llegaban una hora antes del timbre que indicaba la hora de levantarse. Muchas veces la guardia del sector no respetaba las celdas asignadas para las tareas del día –que el fajinero indicaba al cabo de guardia– y echaba mano a la celda que se le antojaba y, obviamente, esta solía ser la más cercana, la primera.

Aquella fría madrugada de agosto, ni bien llegaron los tachos, los dos milicos que cumplían el turno de la noche despertaron bruscamente a los dos reclusos de la primera celda y ordenaron: “salgan a repartir el agua caliente”. Los compañeros, sorprendidos en su sueño, se calzaron los mamelucos y salieron a empujar el carro y llenar los termos de cada celda. Al finalizar la tarea, dejaron el carro con los tachos vacíos en la puerta de reja por la que se entraba y salía al sector. No sin antes pasar frente al banco de metal, cercano a la puerta, donde pasaban la noche los milicos del turno nocturno, en una suerte de campamento de ponchos, mochilas, mates, termos y algún alimento que podía acortar el paso lento de las horas nocturnas.

Quiso el destino que uno de los compañeros, al pasar frente a los petates de la guardia, observase “algo” que lo llevó a actuar con rapidez y decisión felinas, sin que ninguno de los dos milicos que los secundaban se percatase de aquel movimiento.

Ya devueltos a su celda, pasado unos instantes, los compañeros escucharon a través de la puerta que se suscitó una discusión en el banco de la guardia: “los tenés vos”, “no, vos lo guardaste en tu mochila”, “te estás haciendo el vivo conmigo”, “vos me querés joder”, “no, vos me querés cagar a mí”... El intercambio de reproches y acusaciones fue *in crescendo*, levantaron el tono y pareció que se iban a las manos cuando apareció el cabo de guardia y puso fin a la discusión.

El Pollo no entendía nada, ya se estaba sacando el mameluco para dormitar un rato más, cuando ve que el Chody, con sonrisa triunfal, le dice bajito: “no te acuestes Pollo, vamos a aprontar el mate, tenemos algo de pan de ayer... ¡y esto!”. Y saca del bolsillo de su mameluco, blandiéndolo como una espada victoriosa, un soberbio y suculento salamín, especie extinguida hacía años en el paladar de los presos.

Hasta el día de hoy el Pollo no se convence de cómo pudo suceder aquella mezcla de humor absurdo y bizarro, que Dino Risi bien pudo incluir en la galería de *Los monstruos*.

Ángel de la soledad

En la galería de los grandes realizadores que expusieron sus obras en la planchada del Penal de Libertad por supuesto que el nombre del español Luis Buñuel ocupa lugar de privilegio. Conspicuo miembro del vanguardismo de los años veinte fue autor de las dos muestras más representativas del surrealismo en el cine: *El perro andaluz* y *La Edad de Oro*, que lamentamos no tener en nuestra sala. Pero sí llegaron a nuestro cine dos títulos realizados por Buñuel en su exilio mexi-

cano luego de la derrota de la República y la llegada del franquismo. *La ilusión viaja en tranvía* (1954) pertenece al ciclo mexicano de su cine y fue considerado un título menor de la filmografía de Buñuel por más que fuera revalorizado tiempo después. Se trata de una comedia farsesca, muy apegada a las costumbres y al lenguaje de las clases populares de la capital azteca. Antes de ser sacado de circulación, los operarios del tranvía 133 emprenden el viaje sin cobrar boleto. En su trayecto, a modo de metáfora de la vida, subirán al tranvía pasajeros de variadísimo pelo generándose situaciones típicas del realizador aragonés donde no faltaron ciertos toques surrealistas.

Pero el maestro, el gran Buñuel se descargó en toda su dimensión en *Viridiana*, producción hispanomexicana de 1961. Una historia sórdida entre la sobrina novicia y el tío viudo que la desea, Silvia Pinal y Fernando Rey. Una violación "virtual" le impide a Viridiana volver al convento pero queda sola en la gran mansión luego del suicidio del obsesionado tío. Ella pretender redimir "su" culpa entregándose a la caridad y da cabida en la mansión a un grupo de bichicomes quienes en una orgía de sexo y alcohol violan a Viridiana en presencia de su primo y su mujer, nuevos huéspedes en la mansión.

El dictador Franco había permitido que Buñuel regresara a filmar en España intentando hacer buena letra cultural ante el mundo. Cuando se percató de lo que Bunuel había hecho ya era tarde. *Viridiana* fue premiada en Cannes, la censura franquista prohibió la exhibición y el Vaticano la consideró impiadosa y blasfema.

Se ha opinado que el ateo Buñuel con *Viridiana* apuntó sus baterías contra la Iglesia y la religión. Pero también están quienes opinaron que el golpe duro y sarcástico del realizador es al mundo que lo rodea, a las diferencias sociales, a los votos religiosos, a la sociedad española y a las convenciones morales acerca del bien y del mal imperantes.

Viridiana está poblada de datos inmorales, de morbosos contrastes, de señales surrealistas, de símbolos ultrajados. La

sociedad burguesa huele mal y Buñuel lo vomita radicalmente, lo subraya a gritos. Y la Iglesia se lleva lo suyo, claro está. La escena de los mendigos simulando la última cena de Da Vinci, con un leproso ciego como Jesús, resonando en todo el celdario el Aleluya de Haendel fue un disparador de emociones y reflexiones varias. Un verdadero sacudón el de *Viridiana*. A tal punto que un excelente comentario sobre esta película que escribiera el Brasilero Fuques en su celda del primer piso fue leída dos veces en el espacio cultural de “la lata”.

Violencia es mentir

Dos títulos del cine japonés llegaron al cine de planchada. Poco pero bueno.

Rebelión (1967), del director Masaki Kobayashi, refiere a la dignidad y a la valentía, al honor y al sacrificio del viejo samurai y su hijo que entran en conflicto con el clan al que pertenecen, en escenario ubicado en el Japón feudal. Están en juego convicciones, valores, amores, familia, la felicidad de su hijo a quien el jefe del clan pretende separar de la joven que ama. Por eso la rebelión contra el poderoso es una obligación irrenunciable. Buena parte del drama ocurre en la instancia de la decisión, de entender el mandato, de asumir el camino a tomar, un camino que viene de lejos, de la milenaria cultura que le precede. Y después la acción: el samurai y su espada, golpes fuertes, secos, terminantes. Una gran película y un excelente Toshiro Mifune en el rol protagónico.

A este hombre lo volvimos a ver bastante más joven, en una película de 1950 llamada *Rashomon*, dirigida por un japonés llamado Akira Kurosawa. Resulta ocioso decir que *Rashomon* es una obra maestra del cine universal o que Kurosawa ha sido uno de la grandes realizadores de la historia del séptimo arte. Pero bueno, hay que decirlo aunque suene reiterado.

La estructura narrativa de *Rashomon* nos pone de manera sorprendente en el dilema filosófico, existencial, respecto de lo

cierto y lo falso, de la verdad y la mentira, de lo creíble y lo falaz. Acerca de estas cuestiones parecían reflexionar un monje budista, un leñador y un peregrino que se encuentran refugiándose de una tormenta, allá lejos, Japón adentro, en el siglo XII.

Se trata del asesinato de un samurai al que le violaron la esposa y las versiones contradictorias acerca del hecho. Cuatro testimonios diferentes acerca del crimen aportados en la comisaría del lugar. A saber: la esposa del asesinado que da su versión del crimen y de la violación; el relato del asesino (Toshiro Mifune otra vez notable) que describe su lucha contra el asesinado y la entrega voluntaria por parte de la mujer; la versión del asesinado a través de una médium que detalla su lucha, la traición y su muerte; y la del leñador que interviene como testigo aportando el contexto y su particular observación de los hechos.

Al igual que otros grandes maestros del cine, Kurosawa ofrece una visión pesimista de la condición humana. A través de la utilización de la técnica de *flashbacks* evidencia como cada testimonio persigue, no la verdad sino el interés personal y la conveniencia; cada uno manipula lo que pasó para salvarse o evitar la sospecha sobre sí, inculpando al que desea perjudicar. En definitiva no habrá verdad, nadie la tiene ni la desea. La mezquindad del ser humano como impedimento de una vida digna y auténtica.

Tics de la revolución

Rashomón, Kurosawa, todo un privilegio para el cine de planchada haber contado con ellos. Por el tipo de cine en sí pero también, podría decirse, por algunas enseñanzas dirigidas a nosotros mismos, a nuestras propias experiencias en el rol de militantes primero y de presos políticos después.

De algún modo, del nudo gordiano que subyace en *Rashomon*, aún tratándose de realidades absolutamente in-

comparables e, incluso, suene antojadizo, es posible imaginar cierta analogía metodológica entre las incertidumbres que desvelaban a Kurosawa en su película y algunos dilemas político-existenciales que ocuparon nuestra atención en los primeros años de prisión.

La búsqueda de la verdad, la explicación de lo que pasó, los cómo y los por qué de los hechos acontecidos, extrapolados de los sucesos de Rashomon a la intrincada y compleja realidad carcelaria y la búsqueda de respuestas convincentes que explicaran nuestra presencia en aquella prisión. El abrupto desenlace de nuestro destino revolucionario marcado por una derrota impensable nos ponía de cara a un dilema cuyo alcance no podíamos, ni por asomo, vislumbrar, pero que se resumía en una sola y rotunda interrogante: ¿qué nos había pasado?

La revolución que habíamos intentado poner en marcha no había sido tal; la vanguardia revolucionaria, nuestra organización político-militar que suponíamos dotada de poderío y capacidad suficientes para enfrentar a las fuerzas armadas protectoras del sistema, en seis meses se desplomó como castillo de naipes y sus militantes presos, exiliados, cuando no muertos o desaparecidos.

Entonces, abocarnos a preguntarnos qué pasó, cómo pasó, por qué pasó, fue la reacción inmediata, las preguntas más elementales que nos hicimos una vez reencontrados "de otra manera" en la panza de un monstruo llamado Penal de Libertad.

Con las limitaciones que aquel lugar imponía (incomunicación, compartimentación, aislamiento) nos introdujimos en un laberíntico proceso de revisión. Perseguimos "la autocrítica" imposible, sin darnos cuenta (o sí) que el camino de las explicaciones políticas y/o militares, tácticas y estratégicas pronto desembocaría en la maraña de la información y de las interpretaciones de los hechos, las responsabilidades, las versiones, las justificaciones e *ainda mais*. Terreno fértil para la desconfianza, la distorsión y el envolvente subjetivismo, tan proclives nosotros de contraer.

Así como los testimonios subjetivos e interesados impedían abordar la verdad de los hechos de Rashomon, también la búsqueda de nuestra verdad nos introdujo en el terreno resbaladizo de tantas verdades posibles. Pronto nos vimos superados por la vorágine de una polémica interna que tuvo momentos duros, posturas radicalizadas y antagonismos personales que pronto devendrían en colectivos.

Porque, además, no se trataba solamente de explicarnos una derrota tan contundente como la que experimentamos en el '72 sino que estaba en juego el futuro, nada menos. En aquellos momentos, en nuestras mentes y en nuestros corazones el compromiso con la revolución se mantenía, se debía mantener intacto. Entonces se trataba, *grosso modo*, de detectar la naturaleza de los errores cometidos y a partir de ahí, retomar la lucha por el rumbo correcto. La revolución nos seguía esperando, su viabilidad parecía depender de nuestros aciertos venideros. Voluntarismo, ombliguismo y nuevamente equivocada lectura de la realidad, lastres prendidos como garrapatas en nuestro cuero.

En aquel momento donde todo era reciente y confuso, de cada visión autocrítica se desprendía un nuevo camino a seguir. El carácter de los errores y las desviaciones incurridas era, de por sí, un tema generador de rispideces. Y lo era aún más la creación de un nuevo proyecto revolucionario (objetivos, definiciones, organización, estrategia, etcétera). La discusión, entonces, iba de cuestionamientos a tácticas o estratégicas del pasado a las concepciones y definiciones ideológicas que se debían adoptar o no, de cara al futuro.

Las cuatro versiones en torno a un crimen minaron la credibilidad de Kurosawa en el género humano. Hoy, casi medio siglo después, la historia de aquella intentona revolucionaria que llevamos a cabo se sigue reescribiendo, con nuevas interpretaciones y nuevas versiones. Con otras verdades, poco confiables siempre.

La reja educa

Éramos muy jóvenes todavía, no habíamos procesado aún el alcance y la profundidad de la derrota. En el afán de revertir el fracaso sufrido creamos fantasiosos proyectos de revoluciones venideras. Por momentos hicimos del Penal una gran torre de Babel de retórica ideológica. Pero bueno, fue una etapa quizá inevitable. Nos comportamos, en el acierto o en el error, como seres políticos comprometidos con una causa que en su esencia seguía siendo justa y a la que nos debíamos, en carácter de imprescindibles, poco menos.

No obstante, la propia cárcel nos fue enseñando a bajar la pelota al piso, a entender que la prioridad en aquellas circunstancias era mantenernos lo más sanos y unidos posible, priorizar la noción del colectivo, la condición de compañeros sobre las diferencias políticas –cada vez más teóricas y especulativas– que pudiéramos tener. La cruda realidad carcelaria nos enseñó a atender primero al ser humano que teníamos al lado que a las ideas o posturas políticas que portara. Tácitamente empezamos a ser más fraternos, más tolerantes, más solidarios entre nosotros, más respetuosos del mameluco gris que nos hermanaba.

Este proceso, por cierto que no fue uniforme ni lineal en todos los ámbitos de la cárcel. Mientras la convivencia fraterna recuperaba terreno en los pisos donde la confrontación política había sido más virulenta, un nuevo agrupamiento en torno a una serie de definiciones políticas tomó cuerpo en otros ámbitos de la cárcel; emergió con fuerza en los pisos “de arriba”, asumiendo un protagonismo que traspasó los límites de la cárcel, generando una radicalización interna reñida con principios de unidad y de convivencia entre presos políticos.

Las autoridades del Penal sacaron partido del fenómeno: lo dejaron crecer, engordar, es más, lo estimularon, y luego, cuando les fue útil, lo reprimieron duramente y pretendie-

ron sacar rédito político del mismo. Sobre este fenómeno volveremos a referirnos más adelante.

Otro factor que cambió la fisonomía del universo interno de los presos fue la presencia de compañeros de otras organizaciones de izquierda, reprimidas y desbaratadas por la dictadura. A partir de 1976 el Penal de Libertad dejó de ser patrimonio casi exclusivo de tupamaros y la población reclusa se constituyó en un mestizaje político-ideológico que abarcaba a casi todo el espectro de la izquierda uruguaya.

Así, empezaron a llegar tandas y tandas de compañeros del Partido Comunista (PC), del Partido por la Victoria del Pueblo (PVP), de los Grupos de Acción Unificadora (GAU), de otros grupos más pequeños como el Movimiento Marxista (MM) o la Agrupación de Militantes Socialistas (AMS). El abanico político, se completaba con militantes del Partido Comunista Revolucionario (PCR), de la Organización Popular de Resistencia 33 (OPR 33), con la Fuerza Revolucionaria de los Trabajadores (FRT) y con viejos integrantes de las Fuerzas Armadas Revolucionarias Orientales (FARO) que habían ido llegando junto a los tupamaros a partir de 1972.

Provenientes la inmensa mayoría de cuarteles donde habían sido encapuchados y torturados; muy pocos se salvaron de la picana, el tacho, el plantón, los golpes salvajemente propinados. Cada rostro, cada cuerpo llegaba al Penal con los rastros visibles de los vejámenes sufridos. Nada mejor para un compañero llegado en esas condiciones que ser recibido en la celda por un compañero que sabe de dónde viene, porque antes él también vino de ese lugar. Aliviar heridas podía empezar de esa manera.

Las últimas tandas que ingresaron al Penal, ya en 1983 y 1984, fueron "los rusos" de San Javier y el núcleo de estudiantes universitarios, mayoritariamente de la Juventud Comunista que cerraron la larga fila de los tres mil presos políticos que entre 1972 y 1985 estuvieron recluidos en el Penal de Libertad.

Esto aparejó una experiencia de intercambio enriquecedor, de conocimiento de otras propuestas, de entender y

aceptar diferencias y, sobre todo, la seña de identidad común: la condición de luchadores sociales, compañeros todos en una situación de reclusión que necesitaba de todos para enfrentarla y superarla. Así, cada grupo, cada partido, cada organización, cada cual con su historia, con su aporte militante, con sus ideas, con su interna, con su derrota, conformó aquel gigantesco y variopinto fresco resumido en un solo e igualitario color: el gris del mameluco, color simbólico e identitario que representaba el compromiso, la voluntad de la lucha por una vida mejor.

Visto todo aquello a la distancia, al pasar raya creo coincidir con la enorme mayoría de mis compañeros de militancia y de prisión: aquella revolución por inalcanzable y dolorosa que fuera, bien valió la pena acompañarla.

Quizás sea esa la única y necesaria verdad que guardamos en el bolsillo de un mameluco gris que vestimos para siempre.

Capítulo 7

Un poco de amor francés

El desparpajo de Belmondo con un escarbadientes en la boca y todo me importa un carajo; el entusiasmo de Jean Seberg voceando un periódico de izquierda en los Campos Eliseos. Él, ladronzuelo de poca monta huyendo de Marsella: un policía muerto, algo que se le fue de las manos. Ella, norteamericana, pelo corto, jeans, a favor de alguna causa, ávida de vida y una sonrisa encantadora.

Juntos, el delito y la libertad tarde o temprano desembocan en tragedia. Ella cree haber encontrado en París emociones que en su país le estaban vedadas pero tuvo la mala pata de creer que la seductora sonrisa de aquel despreocupado muchacho era el camino al amor y la libertad.

La conflictiva relación es el eje de la historia; la atracción y la distancia oscila a la par de los intereses contrapuestos de cada uno. Al final, como queriendo y no queriendo, ella lo delata a la policía y él, como queriendo y no queriendo, empuña un arma y muere baleado en la calle.

Debutaba Jean Paul Belmondo en el cine, debutaba Jean-Luc Godard como director de largometrajes y debutaba la nueva ola francesa en la historia del cine universal y en la historia en nuestra planchada, allá por 1974. Entonces, con tantos debuts trascendentes (de los que no teníamos idea, justo es decirlo) cómo no disfrutar, y mucho, de las imágenes de *A bout de soufle*, título de 1960 traducido como *Sin aliento* o *Al final de la escapada*, que se transformó en una película de culto, en ícono de la *nouvelle vague*.

Innovador en el manejo de la cámara, las tomas inconclusas, los diálogos disparados en direcciones inesperadas, los perfiles cambiantes y abiertos de los personajes, los guiños del director a colegas y personajes del cine por él admirados

y otros recursos técnicos inusuales que impactaron estéticamente, situaron a Godard y a la nueva ola en el centro de la escena y, por qué no, en el centro de la planchada.

Las olas y el viento

Si hemos hecho referencia a la calidad de buena parte del cine que vimos en la cárcel, a ello contribuyó en gran medida la presencia de la *nouvelle vague* en nuestra pantalla. Un ramillete de títulos representativos de esta corriente nos situó como espectadores privilegiados de este fértil momento del cine mundial.

Nucleados en torno de la publicación *Cahiers de Cinema* y bajo la autoría intelectual de André Bazin, un grupo de jóvenes escritores, guionistas y críticos reaccionaron contra las estructuras que el cine francés imponía hasta ese momento.

Formados en las escuelas de cine y en la Cinemateca Francesa, Truffaut, Godard, Melville, Rivette, Rohmer, Resnais, Chabrol y otros, fueron abanderados de la "nueva ola", apuntando a una estética que pretendía percibir la realidad de modo más verosímil, tanto desde el guión como de la actuación. Reivindicaban el "cine de autor": el director debía asumir la total responsabilidad creativa del filme.

La libertad en la improvisación y en la espontaneidad a la hora de filmar, la iluminación natural, el rodaje fuera de los estudios; con bajos presupuestos, redescubriendo la mirada de la cámara y apelando al poder creativo del montaje, los nuevos realizadores alentaron un cine propio, joven, renovado, inteligente e indagador.

Por cierto que no fue ajeno al fenómeno el escritor André Malraux que fuera designado ministro de cultura por De Gaulle luego de la independencia de Argelia y que impulsó una legislación proteccionista para los nuevos realizadores. Los sucesos del '68 francés y el marco político y social de la sociedad

pequeñoburguesa de la posguerra fueron parte de la atmósfera que palpitó el cine francés a través de la *nouvelle vague*.

A propósito de Malraux, digamos que *La condición humana* y *Antimemorias* fueron dos títulos muy enriquecedores en nuestra biblioteca carcelaria. Duraron poco. Camus, Yourcenar, Guy des Cars, Barjavel, Sagan o anteriores como Proust, Apollinaire, Romain Rolland corrieron distinta suerte.

Vivir solo cuesta vida

A Godard se lo ha definido como el niño rebelde, trasgresor, imprevisible, por momentos extravagante, con una genialidad latente siempre.

Vivir su vida fue otro clásico de la nueva ola francesa, en 1962, en donde el autor reafirma su peculiar manejo de la cámara en la búsqueda de un nuevo lenguaje expresivo. Esta vez al servicio de Anna Karina, una de sus preferidas cuyo hermoso rostro parecía salirse de la pantalla y desparramarse entre los mamelucos apretujados. Aquí ella termina ejerciendo la prostitución luego de abandonar a su marido y a su hijo para ser actriz. Pero, claro, su vida es un tango: no puede pagar el alquiler de la pensión con el laburito de mala muerte que ha conseguido y Naná empieza a ganarse el mango trotando por las calles. Y eso era todo. A medio camino entre la ficción y el reportaje documental, sin dramatismo, la vida de Naná (la de Godard, la de Zola, la de Punta del Este) se percibe en imágenes y en diálogos fragmentados, en gestos naturales, en la normalidad de prostiuírse en una sociedad que no hace más que exigir dinero. Es lo que hay, valor. Diga que Godard no escuchó a Kesman, sino otro hubiese sido el título...

Un año después, *Alphaville* ya fue otra cosa. Se supone que aquí Godard intentó introducir la ciencia ficción en la *nouvelle vague*, en la senda de Huxley, Orwell, Bradbury o el *Farenheit 451* de su amigo Francois Truffaut.

Una sociedad del futuro totalitaria, aunque ambientada de hecho en los sesenta, donde los sentimientos y la libertad deben sacrificarse por el bien común. Solo gobierna la lógica de un ordenador y están proscriptas las palabras "por qué", "amor" o "llorar".

El resultado no fue el mejor, todo se volvió lento, inverosímil, absurdo, pero no desde lo artístico sino por lo pretencioso y extravagante del asunto. Con todo respeto maestro: los primeros planos de la siempre cautivante Anna Karina esta vez no alcanzaron.

Hijo de puta

Estábamos de parabienes. A la semana siguiente del de Godard, asisitimos al debut de otro pope de la *nouvelle vague*, Francois Truffaut, que inició una trascendente carrera con *Los cuatrocientos golpes*, otro título que marcó fuertemente aquel momento del cine francés.

Truffaut plasmó en esta película buena parte de su experiencia de vida al describir los avatares del adolescente Antoine Doiniel, encarnado por el debutante Jean Pierre Leaud, quien mantendría su personaje en varios filmes dirigidos por el realizador.

"He rodao como bolita de purrete arrabalero", podría decir Doiniel invocando a Celedonio Flores. La suya es una historia de dolor, de sufrimiento, la de un gurí no deseado por su madre soltera e ignorado por su padrastro. Vuelca su rebeldía y su angustia en el colegio primero y en el reformatorio después, potenciando condiciones que parecen conducir inevitablemente al delito.

La dureza del abandono y el desamparo pero también gestos de ternura y cariño asoman del interior del joven en su persistente búsqueda de libertad. La familia, la educación y la justicia, engranajes principalísimos de la sociedad, son duramente enjuiciados por Truffaut.

“Hacer las mil y una” es el equivalente en español a la expresión francesa “los cuatrocientos golpes”, que alude, obviamente, al caracter trasgresor y rebelde del adolescente. Trasgresión y rebeldía que aquella noche de otoño de 1974 no quedaron circunscriptos al rectángulo de la pantalla.

Cuando Antoine es obligado a pararse junto al pupitre del autoritario profesor del colegio y es increpado por este por no saber la lección, el gesto del chiquilín provoca un soberano cachetazo en su mejilla. Una escena dura, fuerte, tensa, de esas que suelen paralizar la sala y sumir a los espectadores en angustioso silencio. No fue el caso.

Ni bien estalló el cachetazo en el rostro del niño, el grito a viva voz de “¡Hijo de puta!” irrumpió incontenible de uno de los espectadores del público de aquella noche. Ni hablar de que el silencio que prosiguió al espontáneo grito fue aún mayor, como si cachetazo y grito se unieran creando una dimensión de mayor dramatismo que la que el filme había logrado.

Quedamos todos expectantes. Aquel exabrupto seguramente provocaría detener la película por parte de los custodias y vaya a saber qué otra consecuencia disciplinaria.

No pasó nada. La película siguió rodando, nos volvimos a meter en la peripecia de Antoine y la velada terminó de manera normal. Nos fuimos a dormir con la sensación de haber visto una gran película y lo de la puteada pareció quedar en anécdota.

Pero no. Al otro día, a media mañana, el sargento encargado del piso pasó celda por celda preguntando quién había gritado la noche anterior en el cine. Por supuesto que todos lo sabíamos, pero el sargento no obtuvo respuesta alguna. Conclusión: el primer piso quedó sancionado sin recreo aquel día.

Por un hecho individual pagamos todos, es cierto. Pero estoy convencido que aquel justiciero “¡hijo de puta!” lo gritamos todos.

Canción para naufragios

Puede ser que si vieras Hiroshima
digo Hiroshima mon Amour
si vieras
si sufrieras dos horas como un perro
si vieras
cómo puede doler doler quemar
y retorcer como ese hierro el alma
desprender para siempre la alegría
como piel calcinada
y vieras que no obstante
es posible seguir vivir estar
sin que se noten llagas
quiero decir
entonces
puede ser que creyeras
puede ser que sufrieras
comprendieras.

Idea Vilariño escribió el poema “Puede ser” en 1964, cinco años después que Alain Resnais realizara *Hiroshima mon Amour*, otro de los títulos cumbre de la *nouvelle vague*.

En realidad la película tiene mucho de poesía, poesía visual, en tanto que documento. En el primer tramo las imágenes de la devastación y el texto de Marguerite Duras en el largo monólogo de la protagonista ponen al espectador en un estado simbiótico de admiración y dolor. Atrapan, horrorizan, conmueven.

Después, la relación entre la cineasta francesa que ha ido a Hiroshima a hacer su película sobre la paz (Emmanuelle Riva) y el arquitecto japonés con quien mantiene una relación puntual en una habitación de hotel (Eiji Okada). El intenso diálogo entre ambos trasciende la relación amorosa de una noche y se transforma en profunda introspección sobre memoria y olvido.

Él le revive su pasado, la relación que mantuvo con un soldado alemán durante la ocupación nazi en Nevers, su pueblo natal, lo que le costó el escarnio, la humillación, ser rapada, tal el trato dispensado a los colaboracionistas. Mediante un gran manejo de transpolación entre Nevers e Hiroshima la mujer reconstruye su pasado, puede sacarlo a luz y revelar sus más íntimos sentimientos; un juego de presente y pasado, de olvido y memoria, la reivindicación de un amor, sepultado en su ser, que emerge con el arquitecto japonés en el hotel de Hiroshima.

La película de Resnais constituyó un fuerte mensaje de alerta sobre el peligro de una guerra nuclear; las tensiones originadas por la Guerra Fría preanunciaban la posibilidad del peor desenlace. Pero ante todo *Hiroshima mon amour* parece ser el viaje interior de la protagonista, viaje de naturaleza subjetiva, de una hondura psicológica suprema, tan real y potente como el marco que lo hace posible. Quizás a ello se refería Idea Vilariño al escribir su poema.

Señoras en apuros

La única película que llegó al cine de planchada dirigida por una mujer fue otro ejemplar de la *nouvelle vague*, *Cléo de 5 a 7* (1963), de la realizadora belga Agnés Varda, una de las pioneras del cine feminista,

Corinne Marchand interpeta a Cléo, una joven y hermosa cantante que espera el resultado de los análisis clínicos que pueden pronosticarla presencia de cáncer en su organismo. Una espera de dos horas (de ahí el título) que se condensa en los 90 minutos que dura el filme.

En ese lapso, una tarotista le confirma cáncer y muerte inminente, aunque el deambular errático de Cléo transcurre entre saber e ignorar, asumir o evadir, creer o descreer. Su naturaleza frívola le lleva a asociar la muerte con la fealdad

y la vida con la belleza. Se decepciona de sus vínculos más cercanos por la incomprensión e indiferencia con que reaccionan ante el trance que está viviendo.

Parte del periplo es el encuentro con un joven soldado a punto de partir hacia Argelia, que parece dejar a Cléo reanimada y resuelta a enfrentar el dictamen que le espera, pero de ello nada sabremos, la directora lo deja librado a la imaginación.

Estéticamente es un un filme sofisticado, delicado, con pasajes poéticos y musicales a tono con el personaje central y la historia que se cuenta. En 1965 Varda realizó *La felicidad* donde discurre sobre la (im)posibilidad de legitimar la infidelidad, lo que le valió severas críticas desde las propias filas feministas.

Con similar cuidado por las formas, el marido de Agnés Varda, Jacques Démy, se hizo presente con *Lola*, película de 1961 que tuvo la virtud de devolvernos la gracia y el atractivo de Anouk Aimée, que gozaba de nuestra veneración nada menos que por haber inaugurado aquella sala.

Lola es una cabaretera de Nantes cuya vida transcurre entre marineros, la espera del padre de su hijo pequeño y las situaciones que le va deparando su vida de cabaret. El reencuentro con un amor de su primera juventud, la diversión y el llenar vacíos afectivos parecen ser estímulos insuficientes para abandonar la espera del hombre que ama. Finalmente, cuando este llega y el otro se embarca, se instala en el rostro de Lola la duda acerca de si su amor está en el barco que llega o en el que se va.

Más allá de la historia en sí, la peripecia de Lola se vuelve amena, placentera por momentos, precisamente por el tratamiento liviano del caso, como si resbalara por la superficie de la planchada sin detenerse en la reflexión. Ahí cobran trascendencia la fotografía de Raoul Coutard y la música de Michel Legrand, dos nombres importantes en el cine de la *nouvelle vague*, además del cuidado estético que mantiene Démy.

Anouk Aimée, por su parte, ratificó ser la patrona de nuestro cine.

Mi genio amor

La frutilla sobre la torta de la nueva ola francesa en la cárcel se llamó *Jules et Jim*, uno de los filmes más importantes de Francois Truffaut y de aquel florecimiento del cine galo de los años sesenta. Pero si de algo le debimos tributo a esta película de 1962 fue el singular disfrute que nos proporcionó Jeanne Moreau, una de las mejores actrices francesas de todos los tiempos, aquí jovensísima, inquieta, movediza, irresistible e intensa como lo fue en toda su carrera cinematográfica.

Y sino, habría que preguntárselo a los dos muchachos, amigos entrañables, que sucumbirán y verán sus vidas radicalmente alteradas ante el encanto que irradia esta mujer. El triángulo amoroso tiene a Catherine en el vértice, y Jules y Jim compartirán, alternarán o disputarán, un amor que para ella siempre será juego, deseo, capricho. Ser el centro de la cuestión, llamar la atención, seducir, atrapar, soltar y volver a tomar es instintivo en su naturaleza. Por momentos la amistad entre los tres puede más y se compadece con el amor, con la infidelidad consentida. El conflicto entre la amistad y el amor es llevado al límite y la piola que los une se romperá en tragedia. El ideal de la plena libertad en el amor tampoco será posible esta vez.

Como todo producto de este ciclo, *Jules et Jim* atrapa por su lenguaje narrativo, vuelve a estar Raoul Coutard en la fotografía, la música (esta vez de Georges Deleure), la propia canción que entona Catherine y todos los giros poéticos que logra Truffaut con la cámara colocan el arte del cine en lo alto.

En definitiva, la nueva ola francesa palpitó, y cómo, en los espectadores del cine de planchada. Movilizó sensibilidades y neuronas. Hasta un poquito de roce de intelectuales cinéfilos nos dejó este ciclo de excepción.

Costumbres argentinas

La presencia del cine argentino alternó de manera dispar en nuestra pantalla por más que contó con nuestra condescendencia, una suerte de complicidad de cercanía. Fuere cual fuere el título de turno, la familiaridad, el reconocimiento, la cuestión identitaria fueron atajos que facilitaron el vínculo entre la película y sus espectadores.

De fines de los años cincuenta y entrados los sesenta (además del *Aniceto* del comienzo), sobresalieron algunos títulos importantes del realizador Fernando Ayala, sobre todo aquellos en que contó con Norman Briski en roles protagónicos.

"Tengo fiaca", repite Néstor una y otra vez desde su cama negándose a levantarse e ir a trabajar. Es un típico empleado público de clase media baja que un buen día decide rebelarse contra la vida rutinaria y sin horizontes que lleva. Cuando su falta de motivación para el laburo se prolonga y son vanos los intentos de su esposa (Norma Aleandro) y de sus amigos, la cosa se complica afectiva y económicamente. Será el vínculo cariñoso de su compañero de trabajo y amigo (Jorge Rivera López) quien se mete de lleno en el asunto, comparte la depresión de Mario y juntos vuelven al mundo feliz de la infancia, recrean juegos y picardías de niños, etcétera. El contraste de aquel mundo idílico con el actual, pone de manifiesto el rol de meras piezas de un sistema opresivo y la desgraciada existencia que la sociedad les ha deparado.

La fiaca (1969) reflexiona con agudeza, inteligencia y con mucho humor, sobre las cuestiones de fondo que rigen la vida de la gente en las sociedades contemporáneas. Pocos años después de su estreno, al igual que tantos colegas suyos, Norman Briski fue amenazado de muerte por la Triple A por lo que debió exiliarse en España a mediados de los setenta.

Pero antes, en 1970, sacando partido del éxito de *La fiaca*, Fernando Ayala y Norman Briski volvieron a la carga con *La guita*, poniendo en ridículo a la clase media y sus desve-

los por el dinero a cómo de lugar, mediante cinco episodios –algo dispares, es cierto– donde se plantean situaciones tratadas con humor negro y abundante grotesco (similar al de *Los monstruos*, de Dino Risi). Algún episodio no sorteó la censura, moneda corriente en el cine argentino de la época.

Aguas revueltas

Sí, sortearon la censura, otra censura de mismo cuño, algunas novelas del argentino David Viñas que lograron mantenerse en la Biblioteca Central del Penal de Libertad (*Dar la cara*, *Los dueños de la tierra*, *Hombres de a caballo*). Su compromiso político le costó a Viñas el exilio durante la dictadura argentina, aunque dos hijos suyos fueron secuestrados y desaparecidos en ese período. La misma suerte que corrieron algunos escritores, compañeros de generación de Viñas, como Rodolfo Walsh y Haroldo Conti.

Un ejemplar de *Sudeste* sobrevivió en la Biblioteca del Penal. Fue el primer libro de Haroldo Conti; trata de la vida en el Delta, de las islas y los isleños, lugar y gente que Conti conoció en profundidad por haber estado radicado en ese costado de Buenos Aires. Después del golpe de 1976 el escritor se sabía vigilado pero no se quiso ir del país. Cuando los lobos vinieron por él encontraron un cartel en su escritorio que en latín sentenciaba: “Este es mi lugar de combate y de aquí no me moveré”. Se lo llevaron y se lo comieron. El ejemplar sobreviviente en el Penal era un libro demasiado flaquito: le faltaban muchísimas páginas. Igual lo leímos ávidamente.

De la vecina orilla dispusimos de mucha y buena literatura. Nombres mayúsculos recalaron en nuestras celdas: prácticamente toda la obra de Cortázar, Borges insólitamente fue censurado durante años hasta que le levantaron la veda, lo principal de Sábato, títulos de Macedonio Fernández, de Roberto Arlt, de Mujica Lainez, de Beatriz Guido (esposa del ci-

neasta Torres Nilsson), de Victoria Ocampo, de Bioy Casares, de Leopoldo Marechal; cuentos de Germán Rozenmacher, novelas de Gudiño Kieffer, toda la obra de Manuel Puig, otro de los perseguidos por la Triple A obligado al destierro.

David Viñas fue autor de guiones de películas, algunas dirigidas por Fernando Ayala llegamos a verlas en el cine de planchada. Fue el caso de *El jefe* (1959), título destacado en su momento que describe cómo un grupo de jóvenes delincuentes de poca monta son traicionados por el hombre al que han erigido como el “jefe” que los organice y lidere. Alberto de Mendoza, Duilio Marzio, Graciela Borges y Leonardo Favio conformaban el elenco de esta película que fue interpretada como fuerte crítica al peronismo. Sin disimularlo el “jefe” utilizaba la misma gestualidad característica de Perón.

El aire político de la época volvió a soplar en *El candidato* (1958), también dirigido por Ayala y guionado por Viñas, con nutrido elenco integrado por Olga Zubarry, Duilio Marzio, Alfredo Alcón y nuestro compatriota Alberto Candeau. Formas y alcances de la politiquería; un veterano político, honesto y por tanto retirado, vuelve a la arena a instancias de un hijo inescrupuloso que utiliza la figura de su padre para favorecer el triunfo del partido rival. Dicho de otra manera: lo mandó a la paliza al viejo.

Viendo a aquel Candeau joven de *El candidato*, lejos estábamos de imaginarlo, años después en otra escena: la de aquel río de libertad de diciembre de 1983 y su portentosa proclama llamando a la libertad que tanto palpitamos, sin oírla, desde nuestras celdas.

Otro director importante del cine argentino que pasó por nuestra planchada fue Leopoldo Torres Nilsson. Cosechó elogios y controversias por sus realizaciones, enfocadas mayoritariamente a la adaptación de obras literarias y a retratar situaciones conflictivas de la clase media.

Piel de verano (1961) cuenta con una retorcida trama donde ambición, pasión y traición se entrecruzan en el seno de

una familia. Más que la historia fue la presencia de los jóvenes Graciela Borges y Alfredo Alcón quienes nos mantuvieron atentos en aquella función.

La odisea de *Martín Fierro* (1968) no mejoró demasiado las cosas. Pero claro, lo ambicioso de la apuesta, el interés que despertaba el tema, el peso de la obra de José Hernández, parecieron motivos suficientes para otorgar crédito previo. Y a su elenco: nuevamente Alfredo Alcón y Graciela Borges, además de Lautaro Munúa y el uruguayo Walter Vidarte (el "Zorrito" de *El procesado 1040*). Pero el gaucho díscolo y rebelde que peleó contra todo no pudo con la sensación de acartonamiento que se apoderó de la historia. El mejor Torres Nilsson, el de *Un guapo del 900* o de *Boquitas pintadas* no pasó por nuestra sala.

También de este período del cine argentino llegaron títulos de corte costumbrista y tono menor. Fue el caso de *Somos todos inquilinos*, de Carlos Torres Ríos, padre de Torres Nilsson que practicó un cine más populachero. Aún más intrascendente resultó *Qué noche de casamiento*, una comedia protagonizada por Darío Víttori y Gilda Lousek.

Con pretensiones dramáticas *Amalio Reyes un hombre*, de Enrique Carreras, recurre a clichés del suburbio, malevos y ambiente tanguero de principios del siglo pasado, con Hugo del Carril encabezando el elenco; también *Sala de guardia* intentó insuflarle dramatismo a una serie de episodios sobre situaciones que acontecen en la emergencia de un hospital, una buena idea que quedó en el debe.

Fuegos de octubre

Algunos centros de producción importantes del cine universal llegaron a estar mínimamente representados en nuestro cine de planchada. Fue el caso de Suecia y de la Unión Soviética.

Gran revuelo provocó el estreno de *El fuego*, película sueca de 1966 dirigida por Vilgot Sjöman. Prohibiciones, censuras, instituciones religiosas escandalizadas y reacciones por el estilo en diferentes partes del mundo. En Montevideo se puso en cartel en 1967 pero resultó apenas un fueguito sin riesgo de incendio alguno.

El tabú universal que pesa sobre el incesto afloró con toda su fuerza a partir de esta película que aborda la relación sexual que mantienen dos hermanos en el contexto histórico de la sociedad sueca de fines del siglo XVIII. El muchacho, miembro de una familia noble regresa de sus estudios en Francia ávido de reencontrarse con su familia, especialmente con su hermana. Ella se ha comprometido con un hombre rico e influyente lo que provoca los celos apasionados de su hermano y ambos emprenden (o reemprenden) una intensa relación incestuosa.

"Es una niña sana" son las palabras con las que finaliza la película, tras la muerte de la madre en el parto (Bibi Anderson). Reflexión final a modo de convalidación moral que, repetimos, en su momento abrió la caja de pandora.

Sjölman fue colaborador de Bergman pero no era Bergman. Más allá del escabroso tema que aborda, la película fue criticada por el manejo, torpe según muchos críticos, a la hora de mover la cámara. Seguramente algo de eso ocurría con esta película: ni el tema, ni los desnudos ni las escenas cargadas de erotismo lograron evitar bostezos en el público de la planchada: deseábamos que terminase la función para irnos a dormir de una buena vez por todas.

Si bien la literatura rusa disponible en la Biblioteca del Penal enriqueció de manera extraordinaria nuestras posibilidades de lectura, con los clásicos maestros del siglo XIX y comienzos del XX –Dostoyesvski, Tolstoi, Chéjov, Pushkin, Gogol, el propio Gorki–, obviamente que no estaba en nuestra expectativa cinematográfica acceder a títulos provenientes de la Unión Soviética. Por razones obvias.

No obstante, por esas cosas inexplicables, escapadas de toda lógica, una noche de 1973 sentados sobre nuestra cobijita mora nos encontramos de frente y mano presenciando una película soviética. No cualquier película soviética, sino *La balada del soldado*, título de 1960 reconocido y premiado tanto dentro como fuera del bloque socialista de aquel momento.

Su director, Grigori Chujrái fue combatiente en la Segunda Guerra Mundial, herido varias veces durante la invasión alemana a la Unión Soviética, por lo que fue condecorado por el valor demostrado defendiendo a su Patria. Luego de la guerra se dedicó al cine y en *La balada del soldado* logró contar una conmovedora historia de amor ubicada precisamente durante la guerra, donde un joven soldado de 19 años, premiado por su heroísmo, obtiene permiso para ir a visitar a su madre, un largo trayecto en el cual conoce a la muchacha de la que se enamora.

La película impactó por el tratamiento del tema, prevaleciendo valores humanos como la sencillez, la honradez, el amor sincero, en momentos en que los filmes soviéticos ponían el foco en la exaltación patriótica y en propaganda del régimen. En definitiva, fuere por lo que fuere, a la censura del Penal de Libertad se le escapó la tortuga y la planchada disfrutó de esta gran película.

Botellas al mar

Una historia de amor como la de *La balada del soldado* (así como otras historias de amor contadas desde la pantalla), podían llegar a ser traspoladas a dos carillas de veinte renglones cada una, rigurosamente controladas por los censores de la correspondencia que entraba y salía del Penal de Libertad.

Solía suceder que el tema de una película fuera comentada o, mejor aún, sirviera de inspiración al remitente preso que le escribía a su compañera. Las limitaciones que im-

ponía la censura al contenido de una carta eran tales que a veces no era sencillo transmitirle al destinatario algo que valiera la pena.

El paradigma de la pareja era materia sensible en el universo afectivo de los presos de aquella cárcel (y de todas las cárceles, obviamente). En toda su complejidad de realidades, voluntades y posibilidades. La naturaleza del vínculo contraído antes de ir a prisión se diversificaba allí adentro en una multiplicidad de situaciones. Tantas, tal vez, como los vacíos o las ausencias existentes.

Una de las bromas constantes entre nosotros, rondaba en torno a la reivindicación de la "visita higiénica", derecho de lesa humanidad que se nos negaba.

No obstante, la especificidad del sentir que cada uno experimentaba desde ese costado, los hombres recluídos, *grosso modo*, podían agruparse en torno a situaciones comunes o más o menos parecidas, a saber: los compañeros que eran visitados por sus compañeras (e hijos, si los tenían), los que eran visitados por sus parejas hasta que un día ya no, los que no recibían visita de su pareja porque esta se tuvo que ir del país, los que no tenían una mujer que los visitara, los que tenían su compañera presa y el vínculo se remitía a la correspondencia, los que no quisieron ser visitados entendiendo que la mujer debía ser libre para emprender un camino más productivo que el de mantenerse ligada a un hombre preso. Es de imaginar la carga afectiva que involucraba cualquiera de estas situaciones, más allá de como fueran vivenciadas por cada uno.

Doblemente complejo se tornaba el oficio de "escribidor" cuando la carta iba de una cárcel a otra y debía sortear dos censuras. Quienes teníamos nuestra pareja recluída en Punta de Rieles (el equivalente femenino al Penal de Libertad) contábamos solamente con la posibilidad de una carta quincenal para decirnos algo que una censura o la otra, o ambas, encontrara pertinente su llegada a destino. Botellas al mar

aquellos sobres celestes del EMR1 al EMR2 y viceversa. Salían o no, llegaban o no, demoraban más, menos, se perdían, aparecían o no, pero cuando llegaban se armaba una pequeña fiesta dentro de uno difícil de explicar, fácil de imaginar.

40 renglones "con letra grande y clara" que parecían no decir nada y podían decir mucho. El amor, los recuerdos, la esperanza, el tiempo, la espera, la ilusión, el futuro. Tópicos de referencia, incertidumbres de cómo, cuándo y dónde; certezas de sentires, explícitos o subyacentes, según el código que mejor se aviniera al diálogo de cada pareja.

Por eso aquella historia de amor de la película soviética surtía un efecto nutriente, alimenticio; era maná manuscrito que atravesaba desiertos, sorteaba obstáculos y llegaba a la tierra prometida: el corazón de la mujer amada, estuviera donde estuviera, existiera o no.

La mochila más pesada

El otro frente afectivo que sostenía nuestra vida interior lo constituía la visita quincenal con nuestros familiares. Era uno de los momentos especialísimos, nuestro único contacto permanente con el mundo exterior y, lo principal, el intercambio de afectos directo con personas de nuestro entorno familiar.

El locutorio estaba ubicado próximo a la entrada al Penal. Hasta allí llegaban nuestros familiares y generalmente debían soportar destrato, manoseo, controles y revisaciones prepotentes y muchas veces humillantes. Tanto en Libertad como en Punta de Rieles les hacían sentir "la culpa" de ser familiares nuestros.

De nuestra parte, ir a la visita significaba presentarles nuestra mejor cara posible: afeitados, el mameluco más nuevo que teníamos y lo principal: transmitirles que estábamos bien, de buen ánimo, sonrientes, aunque por momentos de-

biéramos esforzarnos para lograrlo. Para ellos era tranquilizador vernos así. En ese intercambio telefónico y a través de un vidrio, se daba en tantísimos casos la paradoja de que no era el familiar quien traía consuelo al preso sino que era este el que transmitía ánimo al familiar. Pero básicamente, era de ida y vuelta transmitirse ánimo, tranquilidad y confianza en que las cosas pronto iban a mejorar.

Seguramente el sector del pueblo más golpeado durante la dictadura fue el de los familiares de los presos políticos. El más sacrificado, el más sufrido, quienes más debieron pelearla frente a los milicos a lo largo del tiempo. Desde el peregrinar inicial por los cuarteles procurando saber dónde estábamos detenidos hasta la perseverancia indeclinable de ir y venir a las cárceles, un trance quincenal cargado emocionalmente de afectos y de tensiones.

La visita duraba 45 minutos que debían ser repartidos entre los familiares que recibía cada uno. Padres, parejas, hermanos, hijos o algún otro tipo de vínculo familiar que podía ser autorizado como visita especial por una sola vez, o permanente, en caso de que el compañero no tuviera familiares directos. En un espacio preparado para ese fin, al final de la visita se permitía despedir con un beso, rapidito y muy controlado, al familiar que se iba.

En el curso de los años mi madre y mi suegra fueron presencias incondicionales en cada visita quincenal. Las madres, siempre las madres (a ellas le dedicó un emotivo poema Daymán Cabrera que llegué a leer en el primer piso). Además, a través de mi suegra tenía contacto indirecto con Punta Rieles, un puente afectivo entre dos cárceles que sumaba y mucho. Luego, a partir de 1980, una vez liberada fue mi compañera la que estuvo ahí, al firme detras de un vidrio que ya poco contaba. Empezó otra etapa de mi vida afectiva. Me sentí un privilegiado, el reencuentro definitivo estaba cada vez más cercano. Un sueño largamente imaginado que empezaba a hacerse realidad.

Corazones de yerba y tabaco

A los compañeros con hijos menores de doce años se les permitía tener "visita de niños", un contacto directo en un jardín adjunto al locutorio. Por supuesto que esos niños eran revisados hasta el último pliegue, no fuera cosa que llevaran algo peligroso entre sus ropas.

Se daba por descontado que la escucha telefónica era permanente, por tanto cada conversación con el familiar adoptaba el código más conveniente, fuere el de hablar a calzón quitado o eligiendo el lenguaje alusivo, elíptico, metafórico, gestual, etcétera.

Además de las novedades de la familia, sociales, del barrio, etcétera, en general, los familiares nos traían información de lo que estaba pasando en el país, en el mundo, de lo que salía en la prensa o no. Era toda una tarea colectiva luego de cada visita recopilar, chequear, confirmar, complementar, descartar y compartir el caudal de información recibida.

Con las visitas llegaba el paquete mensual del preso visitado: yerba y tabaco siempre prioritarios. Algunos víveres complementarios como azúcar, alguna mermelada, leche en polvo. Nada podía ser sólido, todo en bolsas de nailon transparentes, incluso el tabaco. Un jabón podía entrar rallado, después uno lo mojaba, hacía una pelota compacta y lo usaba como barra. También por esa vía ingresaban libros, revistas, herramientas, material para manualidades, música para "la lata", dinero para los fondos de la cantina central con el que se pagaban las películas... ¡Y correspondencia!

En buena medida nuetros familiares eran receptores y transmisores de abusos y anomalías perpetradas en la cárcel. A través de ellos podíamos denunciar, por ejemplo, ante organismos internacionales lo que ocurría dentro del Penal. Lo cual no garantizaba nada, pero sí quedábamos menos expuestos a las arbitrariedades de los carceleros.

> Los familiares solicitaban, reclamaban, pedían por sus presos. Y más de que en la inmensa mayoría de las veces nadie escuchaba sus reclamos, su presencia constante constituía para las autoridades una pequeña presión y, para los presos, un enorme amparo (Phillipps Treby y Tiscornia, 2003: 31).

Pero ante todo, cada visita era un acto profundamente afectivo, emocional. De ida y vuelta. El dolor y el amor detrás del vidrio: miradas, gestos más que palabras.

Nuestro agradecimiento como presos políticos a los familiares nunca será suficiente. Ellos nos bancaron en todo momento y de todas las maneras. Ellos bailaron con la más fea.

Música para pastillas

Del cine de la década del sesenta de diferentes latitudes recibimos en la planchada títulos de variado tenor, algunos de ellos más que atendibles. Fue el caso de *David y Lisa* que significó el debut de Frank Perry como director, en 1962, y, lo que no es menor, marcó la irrupción del cine independiente norteamericano abriendo un fructífero camino para nuevos directores en los años sucesivos. Financiada por fuera de los circuitos comerciales de Hollywood, apostando con inteligencia al blanco y negro y abordando una temática muy poco convencional, la película de Perry cosechó elogios dentro y fuera de fronteras.

Keir Dullea y Janet Margolin encarnan a los dos adolescentes que se conocen en la clínica psiquiátrica donde están internados debido a los trastornos mentales que padecen. David es obsesivo compulsivo y Lisa esquizofrénica. Entre ellos se genera una compleja e intensa relación atravesada por las respectivas patologías, pero también por sentimientos recíprocos puestos a prueba una y otra vez por las circunstancias en que se encuentran.

En su momento, *David y Lisa* resultó una película diferente, fuera de libreto, pionera en buena medida de una cinematografía que buscaba, y encontraba, nuevos horizontes.

Pareció entendible que desde el público de la planchada se generara una corriente de simpatía con estos dos jóvenes internados –recluídos– con trastornos psiquiátricos. En nuestra condición de "internados", los padecimientos psiquiátricos aumentaban con el correr de los años. El denodado esfuerzo de los compañeros médicos (que los había en buen número, por fortuna), apoyados en la medicación psiquiátrica que proporcionaba la sanidad militar y, ante todo, en la capacidad de algunos de ellos para abordar conflictos mediante la palabra, la escucha, la confianza, la conversación personalizada. Una continentación que por limitada que fuere, aún en desventaja, contrarrestaba el avance del deterioro mental de los compañeros más afectados por el encierro y el hostigamiento.

Tarea titánica la de algunos médicos que dedicaron la mayor parte de su limitado tiempo a este apostolado humanitario y solidario en condiciones por demás adversas. Tarea silenciosa, desapercibida muchas veces, e incluso riesgosa, ya que su misión iba contra la lógica de un modelo de reclusión que tenía como finalidad la desestabilización, el desequilibrio mental del individuo sometido a un régimen de encierro riguroso y a largo plazo.

Incluso, luego de varios años de cana llegó un momento que entre los presos "sanos" era recomendable el viejo y querido Diazepán para atenuar tensiones o lograr el sueño en condiciones más distendidas. Aquella píldora rosada de dos miligramos se hizo necesaria y contribuyó a un equilibrio emocional necesario en aquel lugar.

Quién más, quién menos, el estrés y las tensiones cotidianas somatizaban por algún lado: hipertensiones, gastritis, lumbalgias, hemorroides, úlceras gástricas, trastornos de columna, hernias, enfermedades de la piel, jaquecas persistentes, por citar los más frecuentes.

En lo personal, cuando llevaba unos diez años de cana me atacó fuertemente un dolor en la zona lumbar que me tuvo unos cuantos días a mal traer, sin encontrar medicación u otro tipo de paliativo que calmara aquel dolor punzante e inmovilizador. Hasta que un compañero me acercó un papelito con indicaciones de diez ejercicios de yoga. Los empecé a hacer por la noche después que apagaban la luz (estaba prohibido cualquier tipo de ejercicio físico en la celda) y aquello anduvo a las mil maravillas: no solo alivió mis dolores reumáticos, sino que integralmente empecé a sentirme mejor.

Seguí haciendo los ejercicios nocturnos hasta el final. La serie terminaba con el paro de cabeza, que pasados los años sigue sorprendiéndome lo bien que llegué a hacerlo. Estar unos minutos con el mundo al revés provocaba una sensación de libertad y autodeterminación intransferibles. Mi gratitud por el yoga desde entonces fue total.

Caramelos surtidos

El cine "de aventuras", históricamente, ilustró las pantallas echando mano a la literatura. El escritor polaco Joseph Conrad adoptó la lengua inglesa para plasmar su obra literaria. Tuvimos acceso a muchos de sus libros que engrosaron filas en la Biblioteca Central del Penal de Libertad.

Entre ellos *Lord Jim*, llevada al cine en 1965 por el director Richard Brooks y con nutrido elenco donde destacaban Peter O'Toole y James Mason, entre otros. En el ambiente colonial por los mares del sudeste asiático, un capitán de marina mercante enfrenta un dilema difícil de sobrellevar luego de dejar librada a su suerte a un grupo de peregrinos musulmanes en momentos en que su barco se ve amenazado por la tormenta.

Pese a todo, el barco logra ser rescatado y el capitán cuenta la historia, perseguido por los demonios interiores que no le han dado tregua desde su imperdonable decisión. Aventu-

ra, drama psicológico, conflicto de valores al servicio de una historia que sale a flote, como el barco de Jim.

Medio a contrapelo del material que nutría nuestro cine, una noche nos tocó en suerte *Requiem para un agente secreto*, una película "de espías" de 1966, género tan en boga en aquellos años. El veterano Steward Granger es un mercenario al servicio del FBI que lo contrata para desbaratar una organización criminal que opera en varias ciudades europeas. Todo muy chatito por cierto: había que sacar partido del éxito de James Bond en aquellos años.

Caramelos de humor en la planchada. De cinco por diez pesos en algún caso; confitura refinada, en otro.

Entre los primeros *El pescador pescado*, que tiene en Jerry Lewis su mejor sabor. Cuando le diagnostican una enfermedad terminal, él y su esposa deciden quemar los cartuchos: disfrutar al mango el poco tiempo que a él le queda de vida, no escatimando costos. Resulta que el diagnóstico era equivocado pero ya están endeudados hasta la manija. Todo un lío.

Jerry Lewis por sí y ante sí, por sus particularísimas dotes de comediante, sobreponiéndose a la película de George Marshall de 1969.

El paladar se regocija cuando el sabor humorístico proviene de un gran actor disponiendo de un guión a tono. Fue el caso de Peter Sellers en uno de sus primeros trabajos, *Reverendo en cohete*, comedia inglesa de 1963.

El conflicto se origina a partir de un equívoco del clero anglicano que envía como párroco a un distrito burgués un cura bastante izquierdista, lo que genera un gran desencuentro. Alguien que no encaja, pero que lejos de amedrantarse lleva adelante su misión evangelizadora, lo que significaba invertir los términos de la vida social de la gente rica.

Todos los prejuicios y contradicciones de clase quedan al desnudo en esta comedia deleitable de principio a fin, satírica, reidera, con aguda crítica a la religión y a las convenciones sociales burguesas.

Extrañanamente, esta joyita no fue conocida ni difundida como pareció merecerlo. Le tocó al público de la planchada justipreciar a este singular reverendo al que debidamente valoramos y adoptamos. Le asignamos número, mameluco y Peters Sellers se quedó con nosotros.

Quién tiene los fósforos

Y la década del sesenta la despedimos a lo grande: la planchada tuvo su superproducción y no precisamente de corte hollywoodense.

En lo personal, tenía en mi haber dos superproducciones bélicas. De *El día más largo del siglo* no recordaba mucho, salvo el blanco y negro, lo nutrido del elenco y la operativa del "día D" de que trata la historia. Pero leer en el Penal el libro homónimo del escritor Cornelius Ryan, que inspiró la película, resultó bastante más aleccionador.

La otra película de guerra "larga" la tenía más presente, estaba más cercana en el tiempo y la vi con información suficiente como para saber mejor de qué iba la cosa. Incluso recordaba haber salido satisfecho del cine Eliseo, cuando la estrenaron en Montevideo, por eso cuando me reencontré con ella en la sala de la planchada no pude menos que celebrarlo.

¿Arde París? se ocupó de tenernos casi tres horas sentaditos sobre la cobija, atrapados no solo por la épica de la liberación de París de los alemanes, sino por la tantas pequeñas historias que se narran dentro de la gran historia.

Un gran trabajo de René Clemenet, de 1967, armando el puzzle de situaciones inciertas y tensas. Desde los miembros de la resistencia, pasando por los jefes aliados hasta los mandos alemanes, todos con contradicciones internas a resolver ya mismo porque no hay tiempo para posponer nada.

Clement manejó con habilidad las pautas de la superproducción, más "creíble" en blanco y negro, e incluyendo

filmaciones de época. Contó con un vastísimo elenco integrado por primeras figuras, sobre todo franceses y norteamericanos. Allí estuvieron Kirk Douglas, Glenn Ford, Ives Montand, Jean Paul Belmondo, Charles Boyer, Alain Delon, Philippe Noiret, Anthony Perkins, Michel Piccoli, Jean Loui Trintignant, Orson Welles, Simone Signoret, Leslie Caron, aunque quien más se destacó fue el alemán Gert Frobe que encarna al general al mando de la ocupación nazi, quien se ve apremiado por la orden de Hitler de destruir París en caso de perder la ciudad a mano de los aliados.

"¿Arde París?" es precisamente la interrogante insistente del fuhrer, exasperado porque nadie le daba pelota. Al parecer los fósforos estaban mojados y en la planchada ningún voluntario le facilitó los suyos.

Capítulo 8

La lata nuestra de cada día

A partir de su instalación en 1975, "la lata" no paró de crecer en cantidad y en calidad. Música, información y transmisiones deportivas fueron el trípode que sostuvo la emisión de contenidos. Cada pata desarrolló sus espacios temáticos propios. Paulatinamente, la audición fue conquistando terreno, expandiendo horas al aire. Y ganando audiencia, por supuesto. Cada vez menos el Servicio de Radiodifusión, el oficial, cada vez más "la lata" en la oreja de los compañeros.

Una trabajosa y productiva tarea de equipo que llegó a contar con una veintena de compañeros, sosteniendo una programación de altísimo nivel en todas sus áreas; emitiendo, creando, escribiendo, redactando, seleccionando, filtrando, inventando... y arriesgando. Todo aquel enorme esfuerzo, que tenía como único objetivo estar al servicio de los compañeros, siempre caminó sobre el filo de la navaja. Un término, una expresión, una pausa, una inflexión de voz, un doble sentido apenas insinuado, una eventual alusión, todo podía ser motivo de sanción (que las hubo y duras), y todo podía aparejar mayor censura, prohibición o cierre del servicio (que también lo hubo, temporalmente).

De una tímida media hora inicial dedicada a la historia del tango, "la lata" llegó a emitir seis o siete horas diarias, en días de eventos deportivos en directo. Dispuso de una discoteca de 500 volúmenes con música de todos los géneros. El "estudio" inicial, en una celda en el tercer piso logró anexar otra, contigua, que ofició de sala de redacción y de grabación. Técnicamente fue incorporando elementos que aportaban los familiares: consola, discos, cassettes, cintas, grabadores, micrófonos, herramientas, insumos, etcétera. Alguna compra se hizo a través de la cantina del Penal sustentada con fondos aportados por los familiares de los presos.

Pero, sobre todo, fue el material humano disponible, generoso, capacitado, lo que hizo posible mantener por casi diez años aquellos parlantes vivos, arrojando hacia dentro de las celdas un alimento sonoro que se volvió tan necesario como el agua caliente para el mate cotidiano.

Por la cornisa informativa

Tiempo después de que "la lata" se consolidó musicalmente en el aire, llegaron los "informativos".

Primero fue un noticiero cultural. *Miscelánea* constaba de noticias de la cultura, del arte, del espectáculo, científicas, acompañadas de música variada. Hasta del cine "que no veíamos" llegamos a enterarnos: información, crónicas, críticas de títulos que estaban en las carteleras montevideanas.

Luego fue el turno del *Panorama Deportivo*: resumen general de todos los deportes, con resultados, posiciones, detalles, novedades.

Hasta que se logró avanzar hacia un informativo de "interés general". Noticias nacionales e internacionales. Este fue el desafío mayor para los compañeros de Difusión. Era el programa más difícil de manejar: la información en una cárcel política supone un material altamente sensible, peligroso, riesgoso. Era el espacio de mayor *rating* entre los presos... y también de los militares. La atención a lo qué se decia y cómo se lo decía, lógicamente extremó el celo de los catones.

Se emitían tres veces por semana en base a recortes de prensa proporcionados por Dolcey Britos, el psicólogo de la cárcel. Material especialmente seleccionado, revisado, atrasado y censurado. El artículo solía venir con tramos tachados, inclusive al dorso para que no se leyera el texto de atrás.

Obviamente se informaba lo que ellos querían que supiéramos, pero aún así la información siempre dejaba "algo". Como ya hemos anotado en otros órdenes, los presos aprendimos a sacarle jugo a un ladrillo.

Además, el arte de "boñatear". Así como una manualidad hecha con un pedazo de madera, hueso, cuero, era un "boñatito", también con las ideas, la imaginación, la actividad intelectual o con la propia información disponible (informativos, visitas, o "escuchado por ahí") "boñateábamos" de lo lindo. Era parte del *savoire faire* del preso ejercitar esta aptitud, el material que se tuviera entre manos transformarlo en algo diferente, favorable en lo posible.

El momento más feliz

Que una dictadura optara por plebiscitar una iniciativa política despertaba desconfianza. Por eso, cuando se anunció que el gobierno pondría a consideración del voto popular un proyecto de reforma constitucional no era una noticia halagüeña. Disponiendo de todo el aparato del Estado, los medios de comunicación a su servicio y el chantaje ejercido a todo nivel sobre la ciudadanía, el plebiscito del último domingo de noviembre de 1980 parecía ser una gran puesta en escena para legitimar una legislación que perpetuaría a los militares en el poder.

De todos modos, aquella coyuntura política fue palpitada intensamente por los uruguayos en general y dentro del Penal de Libertad en particular.

La opinión generalizada entre los presos era que el SÍ se impondría holgadamente en las urnas y los militares seguirían tan campantes en el gobierno, legitimado en las urnas, además, lo que obviamente no presagiaba nada bueno para nuestra condición de presos políticos. Nuestro esceptisismo se apoyaba en el elemental razonamiento de que ninguna dictadura impulsaría un plebiscito corriendo el riesgo de perderlo. Parecía imposible un triunfo de la papeleta por el NO.

¡Y qué fiero le erramos!

Al otro día, cuando se encendieron los altoparlantes y en un escueto comunicado se informó que el NO había ganado el ple-

biscito –y por una diferencia significativa–, los presos del Penal de Libertad vivimos lo que sin dudas fue el mayor momento de euforia colectiva que se produjo entre rejas. De la sorpresa al grito, al aplauso, al golpeteo sobre las mesas de cemento de cada celda lo que, literalmente, provocaba la vibración de aquella enorme mole de hierro y cemento que era el celdario.

El pueblo le había dicho rotundamente no al proyecto de la dictadura y un nuevo y auspicioso escenario político se abría en el horizonte del país. Aquella jornada estuvo caracterizada por una indisimulada sonrisa dibujada en la cara de los presos a lo largo y a lo ancho de la cárcel. Por más que todos éramos conscientes que la bestia no estaba muerta, ni mucho menos.

Aquel Mundialito de fines del 80, que parecía destinado a celebrar la consolidación de la dictadura se conviritió en festejo popular y antimiliquero. Los goles de Victorino en la cancha y el cántico en las tribunas ganaron las calles para quedarse y de a poco empezar a pregonar el retorno a la democracia y a la libertad.

Tremenda lección nos había dado el pueblo uruguayo. Nuevamente subestimamos su capacidad de torcer rumbos en la historia. ¡Y vaya si celebramos haberle errado al diagnóstico! A partir de aquella coyuntura tan determinante, las consignas graficaron el estado de ánimo de los uruguayos: “se va acabar, se va acabar, la dictadura militar”, y aquella otra que empezó a corearse cada vez con más fuerza dentro y fuera del país: “liberar, liberar, a los presos por luchar”. Música celestial que se colaba entre las rejas, alcanzaba espíritus y corazones, prisioneros aún, pero sabedores que ya eran otros los López de esta película.

Mataron a

La información era una obsesión de los presos. Estar informados de lo que pasaba “afuera”, en el país, en el mundo, incluso sobre qué ocurría dentro de la misma cárcel demandaba un estado de atención permanente en nosotros. Las visitas, los informativos que escuchábamos por “la lata”, lo que aportaban los compañeros que iban llegando al Penal u otras circunstancias aleatorias, eran nuestras fuentes de información más o menos constantes. Que luego la compartíamos, de la manera que fuere: en el recreo, en los trabajos, en las duchas, por la ventana (el viejo “ventilador” de Punta Carretas), en cualquier cruce.

Siguiendo las reglas de emisión y recepción del mensaje, y los consiguientes riesgos de la interpretación que cada uno podía darle, cuando no el sesgo, el consabido teléfono descompuesto, el infaltable “bolazo”. Pero bueno, nobleza obliga: siempre hubo compañeros preocupados y capaces de separar la paja del trigo y ordenar y transmitir correctamente la información disponible. De una manera u otra, siempre estuvimos bastante bien informados en el Penal de Libertad.

Viene a cuento lo que le pasó a mi amigo Alberto, cierto día que había concurrido a la enfermería del celdario, ubicada en el segundo piso, lo que equivalía a decir un lugar de riesgo. Allí siempre había aprete; era el piso de los presos más “peligrosos” y la guardia, controlada e incentivada por los oficiales, mostraba sus colmillos, siempre.

Mientras esperaba que lo atendieran, sale de la enfermería el Flaco Jesús y con él, el custodia que debía llevarlo a su piso. Al cruzarse con Alberto le dice algo, rapidito y en voz baja, casi en un susurro: “Mataron a...” Pero mi amigo no pudo escuchar la frase completa, aunque sí reparó en el tono de consternación en la voz del Flaco.

Cuando vuelve a nuestro piso, Alberto me cuenta lo que le había pasado y empezamos a especular con aquel mensaje in-

concluso, tan críptico como inquietante: a quién habrán matado, quién lo habría hecho, qué consecuencias traería esa muerte... Todo parecía posible a partir de aquel mensaje indescifrable.

Claro, no demoramos en saberlo, porque cuando la magnitud del hecho lo ameritaba la noticia se propagaba de inmediato por todos lados. Era el 9 de diciembre de 1980. La noche anterior habían asesinado a John Lenon en Nueva York. Quiso el azar que el mensajero de la mala nueva, justamente fuera el Flaco Jesús, un rockero de ley, que por supuesto los había dentro del espectro cultural de los compañeros. Su consternación se contagió rápidamente en muchos otros rostros: sin duda la figura de John Lenon gozaba de amplia simpatía dentro del colectivo.

De pronto una guerra

Un capítulo especialísimo en el Penal de Libertad, en lo informativo y en lo político, nos tocó vivirlo durante el transcurso de la Guerra de las Malvinas, en 1982.

Coyuntura muy particular aquella, puesto que ninguno de los contendientes eran santos de nuestra devoción, y sin embargo, nosotros percibíamos que era mucho lo que se estaba jugando en aquella insólita guerra y que podía llegar a salpicar, quién sabe cuánto, nuestro destino inmediato.

Más allá de la neutralidad que adoptó el gobierno uruguayo, que se consolidara la dictadura argentina no era una buena señal para nuestro país. A su vez, el eje imperialista Inglaterra-Estados Unidos era nuestro enemigo histórico. Estas contradicciones se reflejaron en el seno del colectivo de los presos. Hubo quiénes tomaron partido decididamente por la victoria de los militares argentinos, aunque la mayoría de los presos, sin pronunciamientos hacia un lado o hacia el otro, de ninguna manera deseábamos el triunfo de los gorilas de la vecina orilla.

Lo particular dentro de la cárcel en aquellos días fue el flujo informativo que tuvimos de todo el acontecer político y militar en torno a la guerra. Dos veces por día, a mediodía y a la noche, largos espacios dedicados a informar lo que estaba pasando, al instante casi, y con una cortina musical incitante.

Esto exacerbaba las energías de muchos compañeros. Como que estábamos en ascuas, pendientes de cada reporte. Por momentos aquello parecía una justa deportiva de imprevisible desenlace.

En su momento, habíamos celebrado la caída de Saigón y la derrota de la dictadura de Somoza por parte del Ejército Sandinista. ¿Pero las Malvinas a manos de los militares argentinos? No, no había nada que festejar allí.

Tangos fatales

Como hemos anotado, en lo musical, el tango fue la banda sonora de aquel viaje carcelario. Así, los ciclos, las etapas, los momentos. Los intérpretes, los poetas, los compositores, las orquestas, las líneas musicales, los estilos. Cada programación tenía una eje temático, cada tema estaba debidamente informado, documentado y contextualizado. Gardel, "la voz que venció el olvido" o "la voz inevitable" salía al aire los domingos a primera hora, con el mate, y la música de "Danzarín", de Julián Plaza con el fuelle de Pichuco, era la cortina que abría *Bocacalle*, espacio de tango que iba tres veces por semana, a la tardecita.

No creo exagerar si afirmo que a través de este medio se hizo verdadera docencia tanguera. Se suele decir en el Río de la Plata que el tango nos espera, en algún momento de nuestras vidas nos encontramos con él. Ese encuentro para muchos de nosotros ocurrió en la cana.

El vastísimo universo del tango lo fuimos aprehendiendo poco a poco. Y escuchando. Desde aquel viejo testamen-

to de Arolas, Greco, Firpo, Filiberto o Canaro, pasando por grandes orquestas del '40, como las de D'Arienzo, Fresedo, di Sarli, Salgán, Pugliese, Racciati, Mores o el gran maestro Troilo. Y, por cierto, la evolución que emprendieron Julián Plaza, Stampone, Raúl Garello, Osvaldo Piro, Leopoldo Federico, el dúo Baffa-Berlingeri, el Sexteto Tango y, primero en el podio, el otro gran maestro del tango y de la música: Astor Piazzolla, "la brecha hacia el ultratango" como se lo definía en aquella emisora.

Disfrutamos, degustamos la poesía tanguera de Manzi y de Discépolo por supuesto, pero también de las plumas de Celedonio, Lepera, Contursi, Villoldo, Cobián, los hermanos Expósito (con Homero y la rebeldía urbana de sus versos), Cadícamo, Cátulo Castillo, Matos Rodríguez... Y de dos nombres mayores de la poética renovadora: Eladia Blázquez y Horacio Ferrer, de quiénes tuvimos el privilegio de vibrar con la serie de poemas interpetados por Amelita Baltar con la orquesta de Piazzolla. Música que erizaba la piel, recargaba las pilas e invitaba a soñar.

Aprendimos que Gardel impuso el tango cantado, y a partir de él identificamos vocalistas, intérpretes, como Magaldi, Corsini, "el Oriental" Razzano, Charlo, Hugo del Carril, las grandes voces de Fiorentino, Angelito Vargas, Marino, Floreal Ruiz, Carlos Dante, Mauré, Jorge Vidal, Roldán, Castillo, Rufino, Julio Sosa, Rúben Juárez, Enrique Dumas, Néstor Fabián, Chico Novarro, Raúl Lavié y esos dos enormes íconos del tango que son el Polaco Goyeneche y Edmundo Rivero (con sus lunfardeadas y todo).

Una tardecita que sonaba tanguera "la lata" en la celda del 4to. B, el Turquito (gran conocedor de tango) me comentó: "uno oye la voz de Angelito Vargas y es como escuchar cantar a un hombre que se está afeitando, frente a un espejo, un domingo por la mañana". Tal cual.

Por lo melodiosa, sentimental y nostálgica yo le tomé un gusto especial a la voz de Francisco Fiorentino. Arriba esta-

ban los históricos: Gardel, Rivero, "el Polaco", el propio Julio Sosa, pero en lo personal "Fiore" calaba hondo.

Y por supuesto que contamos con una nutrida presencia de voces femeninas, desde las pioneras: Tita Merello, Mercedes Simone, Libertad Lamarque, Ada Falcón, Azucena Maizani, Rosita Quiroga, a las voces de Virginia Luque, Susy Leiva, Nina Miranda, Olga Delgrossi, Lágrima Ríos, Nelly Vázquez, Amelita Baltar, Rossana Falasca, Graciela Susana, María Graña y la mina que sedujo como ninguna a todos y cada uno de los presos: Susana Rinaldi. Cuánto placer embagayó la Tana entre los pliegues de nuestra anatomía emocional.

A propósito de Rossana Falasca –fallecida prematuramente con tan sólo 29 años, producto de un cáncer artero–, recordaría años después, Miguel, "el Cristo", la tapa de aquel *long play* que protagonizó un hecho singular en un sector del cuarto piso. En la carátula del disco estaba ella, tan hermosa y plena, que despertó la tentación de algún compañero de la comisión de fotografía que tuvo a bien reproducir cierta cantidad de copias de la imagen de la hermosa tanguera; de este modo Rossana Falasca pasó a integrar varias de las cartulinas que cada preso tenía autorizada a pegar en la pared de su celda con fotos de su familia. Lo cierto fue que luego de una jornada de requisas en las celdas de ese sector, uno de los oficiales a cargo del procedimiento, con la imagen de Rossana Falasca en la mano, le dijo a uno de sus camaradas en tono risueño: "O esta mina era muy puta o estos pichis son todos parientes".

Un ciego descontrolado

¿Por qué fue el tango el género musical por excelencia de la cana? No sabemos. Hay posibles respuestas que ya son cliché, reflexiones estereotipadas, que identifican al tango con la nostalgia y la melancolía que se conjugan en la idio-

sincracia rioplatense (que podrían suponerse exacerbadas en las cárceles), pero, francamente no lo sé. Lo cierto fue que al tango lo adoptamos, lo incorporamos a nuestra vida carcelaria, se nos hizo costumbre tenerlo y nos gustó tenerlo, sentirlo. Sentirlo por fuera y por dentro.

La constante política de vaivén –aprete, afloje, aprete– permitía que los compañeros supieran elegir el momento adecuado para "entrarle" al Departamento de Bienestar y Recreación y obtener provecho para el colectivo de presos.

Fue así que allá por el '76 o '77 asistimos a dos eventos organizados y protagonizados por compañeros. Uno de ellos fue una charla sobre astronomía... Sí, de astronomía, por raro que parezca. Claro, contábamos con la solvencia y el prestigio del profe Gonzalo Vicino, un referente uruguayo de primer nivel en la materia.

A priori, una charla sobre cuestiones de astronomía podía equivaler para la mayoría de aquel colectivo –y de tantos colectivos– a aburrimiento seguro. Sin embargo Vicino se las ingenió para que su charla resultara por demás atendible y no decayera el interés de una audiencia desinformada y en buena medida desconfiada del tema elegido. Poseedor de un discurso atractivo, rico, didáctico, apoyado en audiovisuales y apelando a dosis de humor bien logrado, Vicino terminó poniéndose al público en el bolsillo. Hasta los milicos que nos cuidaban se interesaron con aquella disertación.

El otro evento ocurrido en aquellos tiempos fue de corte musical, de base tanguera. Seguramente concebido y alcanzado a partir de la difusión y la aceptación de que gozaba el tango a través de "la lata".

Así que una noche ocupamos nuestra sala de cine para disfrutar de una excelente velada musical que nos ofrecieron compañeros destacados por sus cualidades musicales y vocales, de los cuales adelanto mis disculpas por alguna posible omisión, producto de involuntario olvido.

El programa incluía temas interpretados por un eximio guitarrista como el Tito Botto, el bandoneón del Gordo Bello

(nuestro Pichuco carcelario), el tango arrabalero del Pocavida Luzardo, la voz y la guitarra del Gordo Ocampo que interpretó "Vivián", romántico tema de Los Olimareños, y otra voz tanguera, la del Petizo Piolín que interpretó "El último organito".

Quedó en el recuerdo el sentimiento que imprimió Piolín a su interpretación del reconocido tango de Manzi. Cuando llegó al verso que alude a "el ciego inconsolable del verso de Carriego", el Petizo, con mucha gola y convicción cantó "el ciego incontrolable del verso de Carriego", lo que provocó una indisimulada risa entre los compañeros... Cuando terminó de cantarlo alguien del público le gritó "¡Vo' Piolín, dale un Diazepám al ciego que está descontrolado!"... La carcajada fue acompañada por el mismo cantor.

Del humor a la tragedia. Al poco tiempo de aquella jocosa escena Piolín firmó la libertad y se fue. Amigos y familiares organizaron un asado para celebrar su reencuentro. Fue tal la mala fortuna de Piolín que un pedazo de carne obstruyó su esófago y murió atragantado en medio de aquel festejo.

Saudade

Pero volviendo a la música que alimentaba nuestros espíritus. No solo el tango amenizaba nuestras horas, musicalmente contamos, prácticamente, con todos los géneros. Prohibidos nuestros cantantes populares, nos refugiamos en aquel folklore argentino de los sesenta: Chalchaleros, Fronterizos, Quilla Huasi, los de Salta, los del Suquía, Falú, Jaime Torres, el Chango Rodríguez... ¡Y a la Negra Mercedes Sosa escuchamos! De este pago tuvimos a Carlitos Benavídez con la guitarra como bandera, sorteando censuras, cantándole a Aparicio y al "jardín del país". Santiago Chalar y José María Fossati intentando tapar el agujero de tantas ausencias, y no podía estar ausente la voz femenina de la cantora compatriota Amalia de la Vega.

En “la lata” recalaron compañeros con credenciales de sobra para desasnarnos acerca de la música que escuchábamos: aprendimos que aquella música no era folklore, como la llamábamos: la definición correcta es "música de proyección folklórica".

De la cultura brasileña abrevamos en dos fuentes, la literatura y la música. Tuvimos la fortuna de contar con toda la obra, las diferentes etapas creativas de Jorge Amado (en particular la riqueza de *Tienda de los milagros*), y con ese ícono de la literatura que es *Gran Sertón Veredas*, donde Guimarães Rosa llevó la realidad del nordeste brasileño a una universalidad literaria con un estilo narrativo que lo emparentan con obras como las de Joyce, Cervantes, Dante o Goethe.

Y el samba y la bossa nova, claro que vibraron regular y dulcemnete desde los parlantes. Lo mejor de Vinicius de Moraes, de sus encuentros con João Gilberto o Antonio Carlos Jobim y toda la renovación que introdujeron en la música brasileña desde fines de los cincuenta. El nivel alcanzado con Toquinho, María Bethania en la época de La Fusa, y por cierto que con María Creuza. No había celda que no tuviera su Garota de Ipanema emberretinada.

La Tropicalia de Caetano Veloso y con él Gilberto Gil, Gal Costa, María Bethania, así como Chico Buarque, con temas poéticos que aludían a la dictadura de su país (“Calice”, “A pesar de você”, “Construção”) gozaron de nuestra bendición.

Como también Elis Regina, figura señera en el rumbo de la música popular brasileña de su tiempo; una mujer que molestó y mucho a la dictadura militar de su país. La sobredosis con que explicaron su muerte, en 1982, nunca fue probada. Tenía tan solo 36 años.

A la lata al latero

Por más que la rutina carcelaria hiciera parecer que todo día fuera igual al anterior o al siguiente, un sábado por la noche o la tardecita de un domingo podían despertar *saudades* de "lleca". Los compañeros de difusión interpretaban esos momentos y emitían espacios musicales diferentes, destinados a la distensión, de música clásica, temas de cine, sesiones de jazz y piezas disfrutables, apropiadas al momento. *Toda la música. Banda sonora de tiempos y lugares*, llevaba por nombre este espacio músical selecto, compensatorio.

Cabe acotar que la denominada música clásica, o música culta para algunos, estuvo muy presente en las emisiones radiales carcelarias. Para muchos de nosotros, que previamente no teníamos una formación musical suficiente para justipreciarla en toda su dimensión, con la información brindada que contextualizaba, "acercaba" y predisponía nuestros oídos a recibirla de buen grado. Así la Quinta y la Novena de Beethoven, las sinfonías más célebres de Mozart, conciertos barrocos de Bach, las Estaciones de Vivaldi. Como que nos fueron domesticando por dentro. En lo personal, el ejemplo más claro lo experimenté con 1812, la obertura de Tchaikovski que "describe" la derrota de las tropas napoleónicas a la entrada en Moscú; el apoteótico final a toda orquesta, el tronar de cañones y las campanas de San Basilio doblando a pleno, provocaba una verdadera exaltación de lo sentidos.

Federico Chopin llegó al Penal de Libertad en 1978, salió al recreo en chancletas con una camiseta de Boca y tocaba sonatas por las noches en un piano mudo, en una celda del cuarto piso.

Un año antes, en Montevideo, los servicios del Plan Cóndor secuestraron a Miguel Angel Estrella junto a otros compañeros vinculados a los montoneros argentinos. Lo torturaron, amenazaron cortarle las manos como a Víctor Jara, lo procesaron y lo mandaron al Penal. Los cargos más contundentes que te-

nían contra él eran los conciertos que daba con su piano itinerante a los trabajadores azucareros de su Tucumán natal, a la negrada de los Valles Calchaquíes, y a los más recónditos y olvidados lugares donde la pobreza y el desamparo campean.

El talento y el reconocimiento de que gozaba Estrella a nivel internacional se hizo sentir en la cárcel. La propia reina de Inglaterra intercedió para que tuviera consigo un piano mudo, instrumento que le permitiera ejercitar sus dedos en el teclado y no perdiera el maravilloso don que poseía.

Era raro aquello. Para nosotros, el Chango era un compañero muy querible que rápidamente se granjeó el cariño y la amistad de los presos. Los milicos nunca entendieron la locura de aquel "pichi" que por las noches, en la penumbra de su celda pasaba horas enteras tocando un piano que no sonaba...

Años después supe que otro célebre creador, que no había estudiado música, aprendía a tocar en un teclado de cartón construído por él mismo. Se trataba nada menos que de Gerado Mattos Rodríguez. Ahí me dí cuenta que el Chango era Chopin pero también era Becho. O que Becho era el Chango o Chopin. Como se prefiera.

Estrella estuvo tres años preso. Salió y fundó la ONG Música Esperanza para seguir haciendo lo que había hecho siempre: llevar su talento, tanto a las salas más encumbradas del mundo como a los ámbitos más desprotegidos. Y siguió dando conciertos en las cárceles, donde les contaba a los presos de Chopin, aquel polaco libertario que prefirió dejar su tierra antes que arrodillarse ante los esbirros del zar que habían invadido su Patria.

De charanga y pandereta

Recuerdan las compañeras presas en Punta de Rieles que el momento de más absoluto silencio que se recuerda en aquella cárcel fue una noche, a la hora de la cena, cuando

de repente se oyó una canción de Joan Manuel Serrat. No voló una mosca, no se movió un cubierto, un plato, un vaso, nada. Quedaron como estatuas, bullendo por dentro, claro. Fue la única vez. Pero ellas se encargaban de recrear “a ese hombre joven que noche a noche soñaron en su mente”... Cantaban, recitaban, de a una, a dúo, a coro. Desde la música, el teatro, la murga, la lectura compartida. Resistían el embate constante de las milicas y los oficiales a cargo. Las celdas colectivas eran tricheras desde donde daban una batalla que no daba tregua. "A galopar" cantaban. Y galopaban.

En el Penal de Libertad, Serrat siempre estuvo prohibido. Salvo un brevísimo período, dos o tres semanas del '78 o '79, no recuerdo bien. En esos días nuestra radio pudo difundir aquellos primeros temas del cantautor catalán que tanto habían conmovido nuestros corazones jóvenes de fines de los años sesenta. Pero duró poco, ni bien repararon de quién se trataba, vinieron por él y nunca más. Un traspié de la censura que seguramente le costó caro a algún oficial desatento.

No teníamos a Joan Manuel pero sí a Alberto Cortez que cantaba poemas de Hernández y de Machado que interpretaba Serrat, además de algunos propios y muy buenos. Contamos con la prédica mística y socialmente crítica de Facundo Cabral, un trovador diferente, difícil de encasillar pero siempre profundo en su decir. Lo que resultaba paradójico era que mientras celosamente proscribían a Serrat, la tortuga se les escapaba inocentemente: durante años escuchamos a Patxi Andión como si nada... Claro, ni idea los censores de quién se trataba. Su voz ronca, su decir directo y poético a la vez, por no destacar su compromiso.

Recuerdo una noche que llegado el horario de apagar los parlantes, quedó inconcluso “Rogelio y yo”, tema de Patxi Andión bastante difundido en su momento. Se apagó su voz y desde una ventana del segundo piso, con fuerza, la voz del Negro López retomó la canción donde había quedado y la cantó todita, hasta el final. La barra agradecida.

Otras voces rebeldes de la madre patria nos acompañaron: los coros de Agua Viva, rescatando “los poetas andaluces” de Alberti, como también poemas de Lorca, León Felipe y otras creaciones propias de excelente factura.

Conocimos voces melodiosas, dulces, tiernas, de gran calidad coral, como las de Mocedades, y canciones de amor (y de desamor) que nos susurraba al oído la española Mari Trini, un placentero descubrimiento.

No era española pero no les iba en zaga en cuanto a sensualidad vocal. Claudia de Colombia nos era desconocida pero rápidamente le dimos cabida en la celda. Años después, cuando pude ver fotografías suyas, me di cuenta que ya la conocía. Su hermosura era la imaginada.

Blues de la libertad

Y gran variedad de ritmos, de géneros, tiempos pasados o de aquel momento. Del rock y de la música pop, desde Elvis Presley a los Beatles, desde Bob Dylan a Creedence, pasando por Santana o los Carpenters.

Sesiones de jazz de Charlie Parker, Duke Ellington, Billie Hollyday, Ella Fitgerald. ¡La imponente voz de Paul Robeson!... El blues y el soul de Aretha Franklin, Janis Joplin. Y Ray Charles: recibir a través de la reja “Georgia en mi mente” era un momento intransferible, solo había que escucharlo y dejarse ir...

Y de repente descubrir voces juveniles, alegres, melodiosas: suecos cantando en español. Abba, todo un gusto recibirlos.

Temas populares de la vecina orilla: Leonardo Favio, Piero, la “porteñada” (Los Naúfragos, La Joven Guardia y tantos), la Flaca Tormenta. El incipiente rock argentino de Los Gatos, Almendra, Sui Generis, León Gieco. Desde Brasil Roberto Carlos y Rita Lee. La variable uruguaya, desde Ruben Rada o los Shakers al candombe beat de Totem o “La milonga de pelo largo” de Dino... Imposible recordar a todos.

Y al final el destape. A partir de 1982, cuando los vientos de libertad soplaban incontenibles, “la lata” amplificó los repertorios y el canto popular uruguayo palpitó en las gargantes de los presos. Los que iban cantando, Cantaclaro, Omar Romano y los del altillo, Jorge do Prado y Pareceres, Cantaliso, Roberto Darvin, Daniel Amaro, Abel García, Mariana García Vigil... Y llegaron temas de aquel memorable disco de Jaime Roos y todos entonamos aquella “Retirada” maravillosamente interminable: “se va se va la murga, aunque ya nunca pueda decir adiós”.

Un cabo de enfermería cierto día me comentó que había un dúo que “cantaba como los dioses”.

—¿Quiénes son? —le pregunté.

—Larbanois y Carrero —me dijo.

No le entendí demasiado pero insistí:

—¿Y qué cantan?

—Yyyyy... —pensó— Son como Los Olimareños.

Al poco tiempo también ellos sonaban en la lata..

Hasta que llegó Rumbo y fue el acabóse. “A redoblar” rompió definitivamente las rejas. Es difícil transmitir con palabras lo que significó escuchar “que el corazón no quiere entonar más retiradas” desde el fondo de una celda. Solo restaba aprontar las cosas y aguardar que abrieran las puertas.

La señal, el santo y seña de un deseo siempre invocado esta vez amagaba con volverse realidad: “¡a los mionca, a los mionca!”

Costaba creerlo, pero “la lata” cantaba la justa.

Capítulo 9

La caída

Sobre fines de 1976 el cine del Penal de Libertad gradualmente comenzó a sufrir un marcado descenso de la calidad del material exhibido. El buen cine, si bien no desapareció, pasó a tener una presencia esporádica y marcaron tendencia ciertos ciclos que rayaron entre lo mediocre, lo malo y lo muy malo. El cine de las vacas gordas quedaba en el pasado y la crisis apretó el cinturón de la pantalla.

Esto aconteció en el marco del viraje que los militares le imprimieron a la política interna carcelaria. Clausura y purga de la Biblioteca, quema salvaje de libros; incremento y sistematización de sanciones ("sancionismo"); aumento de la compartimentación entre pisos, sectores y alas de cada sector; limitación de la producción de manualidaes en las celdas; mayores irregularidades en la correspondencia y toda la gama imaginable del verdugueo cotidiano a que una cárcel puede echar mano si de maltratar a sus reclusos se trata.

Este empuje represivo en la cárcel operó como correlato de los momentos políticos que atravesaba el país y la región. En aquella coyuntura, recordemos, los militares avanzaron sobre el poder político, desplazaron a Bordaberry y gobernaron a través del civil Aparicio Méndez. Ya se había producido el golpe de estado en Argentina y el Plan Cóndor hundía sus garras en la región e instalaba la desaparición de militantes como método de exterminio.

Pero volvamos al cine y de cómo afectó a nuestra pantalla la escalada represiva. Los mandos de la cárcel empezaron a participar directamente en la elección de los títulos (qué tipo de películas, de dónde traerlas, qué distribuidoras, etcétera) y ello redundó en la caída pronunciada del nivel del cine que veíamos. Se instalaron algunos ciclos, muy caracterizados, que alternaron y predominaron en las noches de la planchada.

El *spaghetti*, el denominado “ciclo histórico”, las funciones de documentales de variado tenor y, finalmente, un tipo de cine argentino de mucha pobreza intelectual. En ese orden fueron los nuevos géneros que ofreció a su público la sala del Penal de Libertad.

Con tuco y mucho queso

No recuerdo bien si fue en 1966 o en 1967 que el *western spaghetti* desembarcó en Montevideo. El cine Trocadero, pionero en aquello de poner grandes carteles en lo alto de la fachada para promocionar sus estrenos, colocó una enorme moneda agujereada por un balazo detrás del cowboy que empuñaba su pistola. No dudé y me metí de cabeza en la sala.

Un dólar marcado era el estreno del Trocadero y pocas semanas después *Adiós gringo* hacía lo propio en el cine Rex. Ambas películas, protagonizadas por Giuliano Gemma, de alguna manera me devolvían un lejano oeste por entonces casi perdido. Clint Eastwood no tardó en llegar trayendo bajo su ponchito *Por un puñado de dólares* y *Por unos dólares más*. Sentí reavivadas fantasías de mi infancia alimentadas de los cowboys del cine y de las revistas de historietas.

El denominado *western spaghetti*, subgénero devenido del *western* norteamericano, tuvo su tiempo de vida entre mediados de los años sesenta hasta entrados los setenta; en casi diez años se rodaron más de 500 títulos en los estudios italianos de Cineccitá, con bajo presupuesto por cierto, aunque también los españoles aportaron lo suyo con lugares de filmación y alguna producción propia.

El *spaghetti* se caracterizaba por exagerarlo todo. Se situaba en el universo épico del oeste de los Estados Unidos y llevaba sus historias y sus acciones a otros límites cinematográficos. Se puede decir que ensuciaba la cancha: tomaba los lugares comunes, los ticks, los modelos y prototipos del

western y les imprimía un grado de violencia mayúsculo. Con otros códigos: el bueno no es enteramente bueno y el malo es más malo todavía. Sus personajes son rudos, poco confiables y violentos hasta la perversión. Salpicaba la sangre en la platea. Morbo y patetismo.

El director que mejor factura obtuvo de esta impronta fue Sergio Leone, autor de la "trilogía del dólar" donde impuso el perfil bien definido de Clint Eastwood y convirtió a *El bueno, el malo y el feo* en clásico del género. Las partituras de Ennio Morricone calzaron como anillo al dedo en la generación del clima de acción.

Otros actores como Franco Nero, Lee Van Cleef, Giuliano Gemma menudearon en los elencos y algún consagrado como Gian María Volonté incursionó en estas lides. Fue el tiempo de los Ringo, los Django, los Sabata, hasta que la franquicia se agotó y el espacio del *spaghetti* fue ocupado fugazmente por la saga de *Trinity*, donde el dúo Terence Hill y Bud Spencer por el lado de la parodia agotaron definitivamente el ciclo.

Diez años después de llegar a las salas del Centro, el *spaghetti* desembarcó en la planchada completando un menú de una veintena de títulos. Aquello de que si no querés sopa dos platos se reiteró con frecuencia en este ciclo, casi al borde de la indigestión.

Eso sí, tuvimos la fortuna de ver el mejor exponente del género: *Cara a cara* fue dirigido por Sergio Sollima en 1967 y contó en los roles protagónicos con el cubano Tomás Millian y el ya mencionado Gian María Volonté (el gran Bartolomeo Vanzetti de unos años antes). Acá Volonté interpretaba a un profesor que visita Texas por razones de salud y se enfrenta al jefe de la pandilla que lo ha tomado de rehén. Si el enfrentamiento se hubiera limitado a desenfundar pistolas *Cara a cara* hubiera sido un *spaghetti* más, pero el duelo iba por el lado intelectual: ideas, filosofías de vida y personalidades contrapuestas que sostienen la historia. Toda una excepción.

Ropa sucia fuera

Pero no sería el *spaghetti* el principal indicador de nuestro declive cinematográfico. Entre 1977 y 1980 tuvimos epidemia de "ciclo histórico", definición benevolente con aquella treintena de bodriazos que soportamos estoicamente, incólumnes frente a la pantalla. Se trataba de producciones españolas e italianas de los años cincuenta y sesenta utilizadas abusivamente como relleno en las matinées de los cines de barrio. En la década del setenta solo los presos del Penal de Libertad podíamos soportar estas películas.

Llamamos irónicamente "ciclo histórico" a lo que los historiadores de cine denominan *péplum*, término francés identificado con un cine popular, de aventuras y con referencias históricas. Dicho de otra manera: producciones de bajísimo presupuesto fabricadas en serie, como chorizos, que no escatimaban en tergiversar y falsear los hechos históricos con tal de abaratar costos de producción. En un mismo escenario se llegaban a filmar escenas de romanos, de mosqueteros o de caballeros templarios, repitiendo elenco, e incluso vestuario. Un verdadero atropello al cine.

Así tuvimos abundancia de películas de romanos, campañas de Julio César, destrucciones de Pompeya, Sabinas raptadas, gladiadores de pacotilla, incluido algún Espartaco esperpéntico (toda una afrenta al de Stanley Kubrick).

También invasiones bárbaras, mongoles, tártaros, kirguises, vikingos, hordas de Genghis Kahn. Tuvimos seres mitológicos o bíblicos (Hércules, Macistes, Goliaths). Literatura destrozada convertida en cine trucho: guerras de Troya imposibles, caballeros medievales, Cides Campeadores, leones de San Marcos, piratas, sandokanes, tigresas de los siete mares, D'Artagnanes e hijos de D'Artagnanes, mosqueteros de Luis XIV que sin desparpajo enfrentaban al Zorro mexicano... Y muchos forzudos encabezando elencos: Steve Reeves (ex Míster Universo) y Gordon Scott, el relevo de Lex Barker como Tarzán en los años cincuenta.

El Zorro tuvo la deferencia de pasar una noche por Barracas y dibujar con su espada una zeta hilarante en alguna frente. Su eterno perseguidor, el Sargento García lo traía cortito como siempre, lo que le obligó a refugiarse en una humilde vivienda que habitaba una madre viuda con su hijo pequeño. Cuándo el Zorro le explica a la preocupada dueña de casa que acudió allí porque lo perseguían los soldados, el niño interviene y no tiene mejor idea que decirle a su madre: “Mamá, debe ser un hombre bueno si lo persiguen los soldados”... Esto despertó fuertes risas en el público y una reacción de enojo (entendible) en los guardias. No lo toleraron, ordenaron suspender la función.

Lo atrapante de este ciclo era que siempre podía aparecer una película peor que la anterior. La competencia era esa: si llegaba una más mala la disfrutábamos mucho más. Porque, claro, tomársela para la joda y reírse de cualquier cosa era el mejor antídoto. Los milicos no entendían nada.

Una noche de cine, al segundo piso además de hablar intentaron prohibirle reírse. El sargento a cargo paró la película y reiteró que no se podía hablar ni reír. Un compañero entonces le preguntó: “Disculpe sargento, ¿y si la película es cómica?”. El sargento dudó, se dio media vuelta y se fue. La película siguió con las risas del caso.

La película de esa noche merece mencionársela. Se llamaba *La espada de la venganza*. Un ícono del “ciclo histórico”. Fue la peor de todas (equiparable si se quiere a un engendro japonés de ciencia ficción de cuarta llamado *Atoragón*) y, como su titulo lo indica, mucha arma blanca capaz de todo. La escena cumbre tenía lugar en lo alto de un castillo donde el fantástico espadachín empieza a voltear enemigos; caían como macacos, pero su estocada más sublime la asestó cruzando su brazo derecho por detrás de su espalda, ensartando al villano que llegaba por la izquierda. Lo que en fútbol sería un gol “de rabona”. Medio pizarrero el hombre pero un crack, sin duda.

Cuando terminaron de verla y se aprontaban para volver a su celda, menudeaban los murmullos jocosos entre los compañeros del segundo piso. El sargento entonces se acerca y dice con voz fuerte: “Si no hacen silencio les pasamos de nuevo la película”... Silencio absoluto. Punto para el sargento. Fue empate.

De tiro corto

El cine documental y los cortometrajes de ficción estuvieron siempre presentes en nuestra cartelera. Recordemos que nuestra pantalla debutó en abril del '73 con un excelente documental sobre los años locos. En materia de cortometrajes disfrutamos y carcajeamos en funciones de cortos de Chaplin, Max Linder y otros capocómicos del cine mudo.

En cortometrajes de ficción, por ejemplo, tuvimos la oportunidad de observar los comienzos de Roman Polanski, dirigiendo en 1958 en su Polonia natal *Dos hombres y un armario*, una originalísima pieza de quince minutos que describe cómo dos hombres salen del mar cargando un armario, ingresan a la ciudad e intentan llevar una vida normal sin abandonar el mueble que cargan. Cine del absurdo con toques de humor negro y de tensión, rasgos que Polanski desarrollaría en abundancia en su larga filmografía.

Otro clásico, mediometraje en este caso, que pasó por nuestra pantalla fue *Crin blanca*, película francesa de 1953, de 36 minutos dirigido por Albert Lamorisse, que cuenta con bellas imágenes la tierna relación entre un niño y un caballo salvaje; solo la amistad del niño reconoce el animal creándose entre ambos un universo propio a modo de canto a la infancia y a la libertad.

Toda una curiosidad despertaron las marionetas del checoslovaco Jirí Trnka, destacadísimo en el cine de animación y en la ilustración de importantes obras literarias. En algu-

nos textos se lo cita como "el Walt Disney de Europa del Este". Lo apreciamos en nuestra pantalla con *El ruiseñor del Emperador*, realización de 1949 donde las marionetas animan un cuento infantil de origen oriental.

El cine documental, en cambio, tuvo mayor presencia en nuestra cartelera. Digámoslo claramente: salvo algunas excepciones, la funciones de documentales eran de temer. Si no venían como preámbulo de un largometraje de ficción el programa parecía prometer aburrimiento seguro.

Sin embargo, llegamos a ver, en el período de vacas gordas, un documental considerado un clásico de todos los tiempos: *El hombre de Arán*, realizado en 1934 por el norteamericano Robert Flaherty, considerado el padre del cine documental. Este trabajo profundiza la lucha con la naturaleza de los habitantes de Arán, una isla en el norte de Irlanda. Hombres de mar, pescadores, cazadores de enormes tiburones que proveían el aceite para las lámparas en un territorio de escasa superficie para la agricultura. Dura, una vida llena de apremios en un confín del mundo, lejos de toda forma de progreso.

Se le ha endilgado a Flaherty haber acomodado las condiciones de vida de la gente de Arán para la conveniencia de su película. Pero bueno, una polémica que nos sobrepasaba ampliamente, nos quedamos con las imágenes que realmente impactaban.

Buena parte de los cortos documentales que llegaron provenían de embajadas, sobre todo de la entonces Alemania Occidental, de la RAI italiana, material canadiense, como *Caroline*, un cortometraje por demás interesante del Film National Board –instituto destinado a promover el cine vernáculo y frenar la influencia arrolladora del cine de sus vecinos yanquis–, e incluso nacionales del Cine Arte del Sodre.

Es de imaginar la variedad de temas abordados en estas cintas, así como los grados de interés que despertaban en el público: desde interesantes semblanzas de artistas de la talla de Bach o de Van Gogh, pasando por buenas piezas de-

dicadas al jazz (Armstrong, Kruppa), el siempre bienvenido documental de fútbol, hasta soporíferos ejemplares del tipo de la cosecha de tulipanes en Holanda, técnica de aprendizaje de macramé y tópicos por el estilo.

Nos sobran los motivos

No obstante, la técnica de aprendizaje de macramé podía encontrar a algún espectador que siguiera atentamente la enseñanza que mostraban las imágenes. El crochet, el punto cruz, el macramé y otras variables utilizadas, por ejemplo para la confección de tapices, ocuparon el tiempo de muchos compañeros en sus horas de celda.

La lectura y las manualidades eran actividades centrales en la celda. Quien más quién menos dedicaba horas a estas disciplinas. A una de ellas o a ambas. Había compañeros que se abocaban a una manualidad (el boñatito) y dedicaban el día entero a ello. De mañana temprano pasaba por cada celda el encargado de herramientas y proporcionaba lo que cada uno iba a usar ese día. De tardecita las recogía y quedaban guardadas en un depósito. Estaba estrictamente prohibido tener herramientas en la celda fuera del horario autorizado.

Los materiales eran proporcionados por los familiares: madera, hueso, cuero, guampa, acrílico, pinturas, alambre, algunos metales autorizados, etcétera. ¡Y lana para los telares! Quiénes tenían un compañero de celda que laburaba con telar, bueno, lo mejor era que agarrara un libro y se trepara a la cucheta a leer. No quedaba espacio para otra cosa. Me tocó ser compañero de celda de Juan Pablo y del Pileta que le daban duro al telar, y yo muy a gusto parapetado en el libro.

También me tocó convivir con compañeros, como el Chueco o como el Turquito que hacían de la celda un taller. Dotados de una habilidad manual importante, trabajaban varios rubros en el día: cuero, madera, hueso, lo que fuere.

Por eso siempre tenían un bagaje de herramientas desparramadas por toda la celda: sierra, morsa, amoladora, martillo, formón, escofina, gubia, pinza, y mucho más. ¡El ruido, el polvillo, las virutas, la mugre que hacían!... Pero nada era capaz de distraerme de aquella novela tan atrapante.

Todo un tema respecto de las manualidades era la censura. No solo había que crear una buena manualidad sino que había que sacarla; podía llegar o no a mano de los familiares. Meses de trabajo, concentración y mucho corazón podían sucumbir por la arbitrariedad de un oficial de turno que considerara que esa manualidad no debía salir. Había temas, motivos, sobre los que recaía expresa prohibición: la rosa, la rosa sangrante, el sol azteca, la estrella de cinco puntas, la paloma, el puño, las manos unidas formando palomas, el mosquito, el pez, la pirámide, la pareja, la mujer y el niño, la mujer embarazada... Todos ellos podían significar o aludir a quién sabe qué simbología subversiva.

En los primeros años llegaron a hacerse en planograf y para todos los compañeros, tarjetas navideñas, almanaques u otro tipo de impresiones realmente bonitas, tanto que no demoraron en prohibirlas.

En mis doce años de cárcel puse a prueba mi inhabilidad manual y poca disposición para dedicarle tiempo a aquellas actividades: dos boñatitos, ambas en punto cruz sobre arpillera, constituyeron toda mi producción artesanal en todos esos años: un retrato de Gardel en blanco y negro y una colorida imagen del barrio Sur. Todavía ambas andan por ahí, colgadas en una pared. Estaba claro que las manualidades no eran lo mío.

Pero, bueno, rindo tributo a la mayoría de los compañeros convertidos en excelentes artesanos, orfebres, talladores, escultores, pintores, creadores de verdaderas obras artísticas que siguen guardando, imperecederas, el valor que les confiere la historia de su creación. En una pared de mi casa conservo una pintura con motivo candombero que me regalara

Daniel Scasso, en el primer piso, en 1978, no mucho antes de ser liberado. Además de incursionar en la plástica, estaba dotado de excelentes condiciones literarias. Daniel debió exiliarse luego de salir del Penal y al poco tiempo de llegar a Suecia se quitó la vida. "Cristal" era su tango preferido.

Cine en la celda

Una cosa eran los documentales en la pantalla y otra dentro de la celda. En lo personal tuve el privilegio de tenerlos a mano, durmiendo en la misma cucheta que yo. Los documentales uruguayos no solo se proyectaban en pantallas; a veces los distinguía un mameluco gris, un número en pecho y espalda y ocupaban una celda en el Penal de Libertad.

1978 fue un año de cambio de vida en mi estadía carcelaria. Entre otras razones porque junto a otros compañeros me subieron del primero al cuarto piso, algo parecido a ir de una cárcel a otra: mucho trabajo fuera de la celda, menor compartimentación entre sectores del piso, menos aprete en general, mayor distensión de guardias y reclusos, otras posibilidades de comunicación entre los compañeros y algunas otras diferencias que parecían menores pero no lo eran tanto: poder abrir un pedazo más de ventana o tener la lamparita de la luz dentro de la celda, detalles desconocidos en los pisos de abajo. Después de seis años en el primer piso, me habré vuelto recuperable, me preguntaba.

Antes de mi traslado, por un período breve de tiempo, me tocó compartir la celda con Carlos Bayarres, que además de ser preso político y militante comunista, había sido cineasta de nota, con varios trabajos en su haber.

Seguramente me llevaba más de treinta años de edad. Cariñosamente le llamaban el Viejo Bayarres aunque yo me acostumbré a decirle Carlitos. Por supuesto que me interesó sobremanera su vínculo con el cine. Además de los te-

mas comunes de los presos en la celda, teníamos el del cine como denominador común.

Carlitos había participado activamente como técnico y como realizador, en la muy modesta producción cinematográfica que hubo en el Uruguay desde fines de los años cuarenta, los cincuenta y parte de los sesenta. Modesta producción pero rica en cultura cinematográfica: creación de Cine Arte del SODRE, Cine Club, Cine Universitario, luego la Cinemateca Uruguaya. A mediados del siglo XX la Universidad de la República había creado el Instituto de Cine que existió como tal hasta que llegó la dictadura en 1973.

Como correlato de la literatura y la crítica literaria promovidas por la generación del 45, surgieron núcleos de intelectuales volcados a la difusión del buen cine, a la crítica cinematográfica, e incluso participaron en la realización de aquel cine nacional que, por modesto que fuere, se le denominó entonces "cine independiente".

Por supuesto que Mario Benedetti era un innombrable dentro de los autores uruguayos disponibles en el Penal. No obstante, de la generación del 45 contamos con títulos de Onetti, lo que ya era decir, poesía de Idea Vilariño, algunos ensayos de Real de Azúa y de Rodríguez Monegal en algún momento estuvieron entre nosotros. De generaciones anteriores de la narrativa, la poesía y el teatro uruguayos el material disponible fue mayor: Rodó, Quiroga, Florencio Sánchez, Vaz Ferreira, Javier de Viana, Reyles, Morosoli, Delmira Agustini, entre otros.

Carlitos Bayarres fue autor de cortometrajes junto a Idefonso Beceiro: *El tropero* y *21 días*, en 1963, con guión de Enrique Amorim. Realizó en esos años documentales tales como *Concierto en La Paloma, Punta Ballena*. Antes, en 1950 había dirigido *Misión femenina*, junto a Eugenio Hinks, que abordaba el rol de la mujer de la Escuela de Enfermería de la Universidad.

Pero ante todo, Carlitos fue un entrañable compañero de celda. Un tipo querible por el lado que se le mirara. Recuer-

do el sentimiento que le embargaba cuando desde la ventana de la celda divisaba a su hijo, también Carlos, ubicado en las barracas del Penal cumpliendo algunas de las tareas destinadas a aquel sector.

La Patria en la pantalla

Y fue a través del documental que el cine del Penal de Libertad mostró sus dientes. Si bien se trató de un período breve la población reclusa supo de qué se trataba. Estamos hablando del cine de la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), la oficina de propaganada de la dictadura, cuyo cometido era difundir los enormes progresos que el gobierno militar propendía en beneficio de una sociedad uruguaya cada vez más próspera y feliz.

Las autoridades del Penal quisieron hacernos partícipes del progreso del país trayendo a nuestra sala ediciones de *Uruguay Hoy*, noticieros que evidenciaban los avances de la producción pesquera, la construcción de la represa de Salto Grande y de los puentes de Fray Bentos y de Paysandú, clara demostración de lo hermanados que estábamos con nuestros vecinos a través del río Uruguay, sobre todo a partir del golpe de estado en marzo de 1976 en la República Argentina que completó el mapa de regímenes militares en la región.

Los noticieros de la DINARP no hacían otra cosa que reproducir el estilo de las producciones propagandísticas a que apelan los gobiernos totalitarios para convencer de sus bondades a los pueblos que oprimen. Y, siempre presente, el clásico chauvinismo patriotero. Cierta noche que mirábamos –casi sin ver– un documental “pedagógico” sobre los valores patrios que incluía una secuencia dedicada al significado de los elementos que componen el escudo nacional, al llegar a la presencia del caballo como símbolo de libertad, el Pajarito, que estaba sentado detrás de Vladimiro y yo, con

disimulo se nos arrima y nos dice bajito: "Para mí lo único que representa la libertad es un boeing 747"... Con Vladi tuvimos que esforzarnos para no largar la carcajada.

Pero la gran noche del cine de la dictadura en nuestra pantalla fue en la primavera de 1977, concretamente el 8 de octubre. Los militares eran afectos a recordar(nos) determinadas fechas (el Che, Pando, en este caso). Aquella noche, en medio de un clima hostil de apurones y órdenes proferidas a gritos, más que sentarnos "nos sentaron" frente a la pantalla. ¿A qué venía tanto bochinche e histerismo? Querían refregar en nuestras narices la inauguración del mausoleo de Artigas en la Plaza Independencia. Obligados a un ritual solemne contemplamos el traslado de los restos del prócer desde el cuartel de Blandengues hasta aquel adefesio de mármol que secunda la estatua ecuestre de don José Gervasio. Mausoleo que, dicho sea de paso, volvería al tapete años después cuando apareció muerto el "marmolero" que proveyó a los militares de material para la nueva tumba de Artigas. Hecho nunca esclarecido que dio lugar a trascendidos acerca de turbios negociados en torno al mármol utilizado.

Este documental apuntaba a fortalecer el carácter patriótico del gobierno cívico militar, ya con Aparicio Méndez como presidente, títere de los generales que exhibían sin recato sus barrigas prominentes frente a las cámaras encabezando la ceremonia, a plena fanfarria, redoblante y paso militar.

Aquella noche la actitud de la guardia no fue la que podría suponerse "normal" en un período de aprete. Las órdenes y el *modus operandi* apuntaron a la creación de un clima de intimidación, de provocación, casi al borde de la violencia física. Hasta los compañeros enfermos fueron sacados de su celda a puro grito y amenaza.

Una noche de cine obligatorio, tensa, amenazante, como si el mensaje fuera: miren pichis, esto es verdadero patriotismo, Artigas es nuestro. O algo así. La única respuesta de los presos fue la habitual en situaciones así: cumplir la or-

den calladamente, evitando que las provocaciones dieran sus frutos, no sin el habitual intercambio de miradas cómplices e imperceptibles sonrisas burlonas que solían aflorar en situaciones apremiantes, incluso en las de temor.

Mamelucos cargados

Por cierto que hubo situaciones en que la concurrencia al cine aparejó tensiones y respresalias. Una noche de 1976 los compañeros del segundo piso bajaron a la planchada para ver la película de turno y en vez de sentarse en el suelo sobre la cobija les dieron la orden de mantenerse de pie, formados en fila.

Acto seguido, observados atentamente por los oficiales presentes, los guardias procedieron a revisar a toda la fila de reclusos, uno por uno, obligándolos a quitarse la ropa. Indudablemente apuntaban a encontrar papeles escondidos en el cuerpo o en la ropa, material subversivo que tanto desvelaba a nuestros carceleros.

Cuando llegó el turno de un compañero que tenía toda su cintura cubierta por una faja, interrogado por la misma alegó su necesidad de estar fajado debido a sus padencias lumbares. Tras la orden de que se quitara la faja, el resultado, inevitable a esa altura, fue tan contundente como la cantidad de papeles manuscritos que quedaron al decubierto. Buena parte de la obra de Marx, Lenin y quién sabe qué otro teórico de la revolución estaba allí, escrita en pequeñísimos caracteres en hojillas de fumar, guardada celosamente dentro de aquella faja.

Aquella evidencia fue una muestra más de una lucha pertinaz y prolongada de presos políticos por conservar textos y obras prohibidas y perseguidas con particular ensañamiento por parte de los carceleros. Ni qué decir que no hubo cine para el segundo piso aquella noche, ni que el compañero de la faja debió trasladarse a la isla esa misma noche, por unos cuantos días.

Ocurrió otro episodio de similares características, también con el segundo piso en una noche de cine, menos dramático en su desenlace, aunque no menos tenso en su desarrollo.

Esta vez el protagonista fue un compañero que tenía la costumbre de guardar el pan del almuerzo o de la cena para comerlo en otro momento más oportuno. Aquella noche de cine antes de salir de su celda guardó el pan porteño de la cena en un bolsillo medio pequeño de su mameluco donde apenas cabía. No le tocó en suerte sacarse el mameluco, el oficial se contentó con cachearlo minuciosamente y obviamente se vio sorprendido al palpar aquel bolsillo abultado e indefinido al tacto. La orden no se hizo esperar: "¡Sáquese el mameluco!" El compañero se lo sacó, el alférez agarró el mameluco e intentó sacar aquel bulto del bolsillo sin poder lograrlo.

El pan parecía haberse convertido en una tortuga metida en su caparazón a la espera del fin del mundo. Vencida su paciencia, el oficial tomó el borde del bolsillo y tiró fuerte hacia abajo, arrancándolo de cuajo y rasgando la tela circundante. Cuando el pancito saltó por el aire y rodó por la planchada la cara del militar era un poema, y la risa de los compañeros salió a borbotones por sus ojos de mirada silenciosa y neutra.

Hasta las pelotas

En las primeras páginas de este libro Groucho Marx reflexionaba que "la justicia militar es a la justicia lo que la música militar es a la música". Nuestos militares se preocuparon de contar con una justicia militar que se tomó las cosas en serio. Un enorme andamiaje de burocracia pseudo jurídica que destilaba fascismo en todos sus estamentos.

En ese marco no podemos negar que fuimos presos ajustados a derecho, sometidos a debido proceso. Desde el mismísimo cuartel que nos detenía e interrogaba y que ni bien

te sacaban del tacho y la picana te ponían frente a un oficial del mismo cuartel que fungía de “juez sumariante”. Así blanqueaban las declaraciones arrancadas bajo tortura en un acta que uno debía firmar sí o sí, so pena de volver a los interrogatorios. Con ese presumario íbamos al juez sumariante de turno que adjudicaba los cargos e iniciaba el procesamiento.

Después, en el correr del tiempo comparecíamos a los juzgados a instancias que ratificaban o no los cargos tipificados. Y finalmente venía la instancia del Supremo Tribunal Militar que era la frutilla sobre aquella farsesca torta de ordenamiento jurídico. Una ceremonia con toda la pompa, donde el reo escuchaba firme y de pie la sentencia dictada por los cinco uniformados panzones, presididos por el infalible coronel Federico Silva Ledesma. Verdaderas catilinarias descargaban sobre el senteciado, colocado en situación de merecedor del peor de los castigos.

Para los reos con “delitos de sangre” la pena era la máxima: 45 años (30 de pena y 15 de “medidas de seguridad eliminativas”); hacia abajo una gama considerable de suculentas condenas entre los 10 y los 30 años, y luego otra numerosa franja de penas menores que aspiraban y, generalmente alcanzaban, la libertad al término de su pena.

En lo personal, en este costado de la cosa, me tocó una sentencia bastante original: luego de la filípica correspondiente el Supremo Tribunal me condenó a ocho años de prisión y de dos a cuatro “de seguridad”. Generalmente la figura de la seguridad la aplicaban en penas altas, y ocho años no era una pena alta para aquellos parámetros. Pero bueno, esto significaba que no me liberarían antes de los ocho años y que podría permanecer entre dos y cuatro años más en prisión. Como realmente aconteció: la pena y la seguridad enteritas insumió mi reclusión.

Los ribetes singulares del caso incluyeron situaciones atípicas, como por ejemplo que en 1980 al cumplir los ocho años de prisión firmé la libertad (seguramente un malen-

tendido o desconcierto de la burocracia jurídico-militar). Incluso dejaron de cortarme el pelo, como se estilaba con quienes tenían la libertad firmada. Claro, aquello no duró demasiado y a los pocos meses, con el pelo ya "demasiado" crecidito para el *look* carcelario, retomé la sana costumbre de pasar por "la cero" periódicamente, como debía ser.

Era raro portar la condición de "liberado" sabiendo que aquello no se plasmaría en los hechos, por más que era tentadora la idea de que "en una de esas..." Por fortuna, a través de mi abogado estuve bien asesorado, sabedor del alcance de aquella cláusula de "la seguridad" estipulada en la sentencia.

El Doctor Diego Terra Carve fue el defensor particular con que conté en todos esos años. Casi una excepción, porque la enorme mayoría de los abogados particulares debieron abandonar sus casos por la presión de los militares, la persecución, el exilio, o incluso la prisión de varios de ellos. Lo habitual era tener un defensor de oficio, un militar generalmente, pieza del engranaje paródico de la justicia militar que se remitía a suscribir lo que los jueces dictaminaban.

Terra Carve había tomado la causa de mi compañera y la mía, a instancias de amistades comunes, por razones humanitarias podría decirse, consciente de la imposibilidad de ejercer cabalmente su profesión en aquellas circunstancias. Jamás cobró un honorario y cumplió un valiosísimo rol de apoyo, de aliento, para nuestros familiares. Miembro del Partido Nacional, wilsonista comprometido que, sin abandonar su bajo perfil, estuvo en la arena política en el período de la restauración democrática. Un hombre íntegro, honesto a carta cabal, de firmes convicciones, por quién guardo inalterable gratitud.

Salando las heridas

Al fondo del predio, después del celdario se encontraba lo que institucionalmente se denominaba Sala de Disciplina y que todos, verdes y grises, llamaban la isla. Con sus quin-

ce calabozos dispuestos en U: cinco a la izquierda, cinco a la derecha y cinco al fondo. Al frente, entrando al recinto, mataba el tiempo la guardia. En aquel lugar se cumplían las sanciones más severas; allí uno estaba por completo incomunicado, sin recreo ni visita, ni nada.

El arresto a rigor era un procedimiento sencillo: enrrollabas el colchón de tu cucheta, te lo ponías sobre el hombro y marchabas a la isla con lo puesto. Los calabozos eran muy simples, no tenían nada. En diez de ellos había una tarima de cemento para apoyar el colchón que te lo daban a las diez de la noche y te lo retiraban a la seis de la mañana. Los otros cinco calabozos eran más oscuros, en penumbra siempre, y su tamaño más reducido ya que los dividía una reja del techo al piso que oficiaba de doble pared, convirtiendo aquel cubículo en una jaula. El inodoro, un simple agujero en un rincón y el agua salía de un chorro que era abierto desde afuera de la celda, cuando a la guardia se le entojara. Por la noche, con la luz, otro tanto.

Colgados de esa reja habían intentado suicidarse varios compañeros. La mayoría no lo consiguieron. Sí lo logró José Artigas en mayo de 1976 haciendo una soga de tela con su ropa y también Horacio Ramos, el Gorila, que apareció colgado de esos barrotes en junio de 1982, una muerte sospechada de asesinato más que suicidio por la falta absoluta de testigos (presos de otros calabozos que pudieran oír algo de lo que estaba pasando) y, sobre todo, por quiénes conocían directamente qué tipo de persona era el Gorila.

Me tocó dos veces estar en la isla. Un mes, la primera, en momentos que eran tantos los sancionados que los calabozos no daban abasto; estábamos de a dos, de a tres y hasta de a cuatro. Una jauja, no tenía sentido aquello.

La segunda vez la sanción fue de 90 días y de soledad total. Estuve 45 días en los calabozos oscuros con reja en el medio, y 45 en los otros. Estar tres meses en la isla exigía poner la cabeza en el asunto, organizarse y tener siempre algo que hacer. Desde las seis de la mañana hasta las diez de

la noche en que llegaba el colchón (que a veces se demoraba) había que inventarse "algo" que hacer.

Caminar varias horas en distintos momentos del día, hacer gimnasia, que estaba prohibida pero la hacíamos igual, ¡y cuánto! Y cantaba mucho, bajito para no importunar a la guardia. Apelar a la memoria recordando viejas canciones era todo un ejercicio de entretenimiento y de mente funcionando. Pensar, recordar, evocar, imaginar, evitando senderos conducentes al bajón (que por momentos llegaba). Distraerse con las conversaciones de la guardia, que versaban la más de las veces sobre mujeres o fútbol. Atender sus movimientos, ya que cada tanto, sigilosamente, espiaban a través de la mirilla de la puerta para ver qué estabas haciendo.

De repente el milico que venía a cortarnos el pelo –cada diez o quince días tocaba rapada– quedaba solo conmigo y por él me enteraba cómo le estaba yendo a Peñarol y a Defensor en la Libertadores de aquellos primeros meses de 1977.

El único vínculo que tenía con compañeros del celdario era cuando traían la comida. El guardia abría la ventanilla y el compañero alcanzaba el plato. Imposible intercambiar palabra alguna, el contacto era solamente visual pero alcanzaba y sobraba para hacerle saber que uno estaba bien.

¡Y había que prestar atención a tus vecinos! Porque de repente, a través de la pared que separaba los calabozos podías comunicarte, si el vecino estaba afín, claro. Mi estadía era larga, llegaban y se iban compañeros con sanciones menores: quince, veinte días, un mes. En dos oportunidades me tocó tener de vecinos a compañeros con los que mantuve diálogo. Con uno de ellos "hablamos" largo y tendido.

Un sistema (inspirado básicamente en el morse) de golpecitos en la pared que podía aplicarse en distintas modalidades. La que mejor resultado me dio fue la de dividir en abecedario en cinco franjas, o líneas: un golpe era la primera línea, dos, la segunda y así. Luego había que ubicar la letra en la línea correspondiente: un golpe la primer letra de esa lí-

nea, dos la siguiente, y así. Cuando uno anticipaba la palabra que el otro escribía lo interrumpía con dos golpecitos seguidos y el otro pasaba a la palabra siguiente hasta completar la frase. Si uno no había entendido alguna palabra o se perdía se lo hacía saber con dos o tres rayas seguidas y vuelta atrás.

Con ese compañero llegamos a hablar varias horas diarias de esa manera. Se alcanzaba un conocimiento tal del otro que hasta se podía llegar a captar sus estados de ánimo, ya no decodificando la escritura sino a través de la forma en que lo hacía. Y no exagero. Un día nos descuidamos, un milico descubrió que "algo" raro estábamos haciendo y de inmediato cambiaron a mi vecino de celda. Pero aquellos quince o veinte días bien habían valido la pena.

Ni hablar de nimiedades tales como cortarnos las uñas, entre otras limitaciones, al cabo de esos 90 días. Cuando llevaba transcurrido la mitad del tiempo, aproximadamente, tenía encarnada la uña de uno de los dedos gordos de un pie (no recuerdo cuál) y me dolía bastante. Se lo hice saber al enfermero que regularmente pasaba a ver si "necesitábamos algo"... Insistí con lo del dolor en mi uña encarnada, descontando que eso no tenía solución mientras estuviera ahí, pero una tarde escucho que entra alguien que saluda a los milicos de la guardia y les dice con sarcasmo: "vengo a cortar unas uñitas"... A la pucha, me dije, ¿qué pasará ahora? Abrieron la celda y entró un cabo enfermero al que conocía de vista (era de Colonia y no me transmitía impresión favorable alguna). Traía consigo unas tijeras, un frasco de alcohol y creo que gasas o algodón. La que me espera, me dije y me preparé para lo peor.

Me hizo tirar al piso (no había tarima, era en la celda con reja hasta el techo). Yo boca arriba mirando el techo, resignado totalmemte pensando en contener gritos de dolor. El cabo me limpió el dedo con alcohol, luego maniobró con la tijera y cuando yo esperaba la parte del dolor, me dijo: "está pronto, no era mucha la encarnadura". Lo había hecho con total precisión y prolijidad en un santiamén. Se lo agradecí de verdad.

Cuando terminamos la sanción y nos reintegramos con el Chueco al primer piso –obviamente que nos pusieron en celdas diferentes, no fuera cosa que reincidiéramos– los abrazos solidarios de los compañeros fueron gratificaciones por demás estimulantes. Ellos se habían encargado de mantener informados a nuestros familiares a través de los suyos, con el apoyo y la solidaridad siempre al firme. Y algo muy importante para mí: el grupo de apoyo que colaboraba para mantener mi lista de películas actualizada había hecho su trabajo a la perfección y ningún título exhibido en mi ausencia se pasó por alto.

Capítulo 10

Rueda la pelotita

En rigor, el cine con temas deportivos no frecuentó demasiado la pantalla de Libertad. Dentro del espectro del documental asistimos a una lograda síntesis del Mundial de Alemania de 1974 donde el poderoso dueño de casa, de la mano de Frank Beckenbauer en recordada final se impuso a la Holanda de Johan Cruyf. Pudimos apreciar, fugazmente, el "futbol total", la revolución futbolística de aquella fantástica naranja mecánica.

También, de manera un tanto extemporánea, una noche nos sorprendió una vieja cinta documental con imágenes que resumían el Sudamericano de 1956, jugado en Montevideo, que coronó a Uruguay campeón y que tuviera al "Cotorra" Míguez como figura destacada de la celeste.

El rey Pelé, fue una *rara avis* a medio camino entre la ficción y el documental. Una película de la decáda del 60 dirigida por Hugo Christensen que recrea en tono biográfico los comienzos, la evolución y el ascenso al trono del mejor jugador de fútbol de todos los tiempos. Aquel garoto lustrabotas que jugaba a la pelota de noche con sus pares en los campitos de una localidad de Minas Gerais llamada Tres Corazones, descollaría con el Santos en las Copas Libertadores de comienzos de los '60 y, fundamentalmente, en torneos mundiales donde se consagraría tres veces campeón mundial con la camiseta *verdeamarelha* de su país.

Finalmente, *La vida de Joe Louis*, una película norteamericana de 1953 dirigida por Robert Gordon que hacía foco en la exitosa pero conflictuada carrera de "el bombardero de Detroit", considerado el peso pesado más grande de la historia antes de la llegada de Cassius Clay.

En el correr de 1981, previo a la proyección del largometraje de turno, fuimos sorprendidos con un corto de la DINARP

que resumía el Mundialito del 80 disputado en Montevideo entre selecciones campeonas del mundo que fuera ganado por la celeste. Este torneo, más que por el desenlace futbolístico, quedaría registrado por haber marcado un antes y un después en el clima político y social del país.

Por primera vez, de manera pública y masiva los uruguayos se animaron a corear a viva voz en las tribunas consignas contra el régimen, algo que fue *in crescendo* hasta el fin de la dictadura en 1985. Un saldo demasiado caro para el régimen de facto aquel Mundialito.

Cancha grande cancha chica

La actividad deportiva dentro de la cárcel jugó un papel destacado en lo que respecta a las salud física y mental de los presos. Me refiero a la práctica deportiva que se nos estaba permitida en los recreos: fútbol, básquetbol y vólebol. Siempre con muchísimas restricciones, claro está: la brevedad de los recreos, el estado de las canchas (después de alguna lluvia a veces "demoraban" más de la cuenta en secarse), o la mera voluntad de algún oficial a cargo que sin motivo alguno suprimía el deporte, y el recreo se limitaba a la caminata por la calle que daba al frente del celdario. En estos casos bajábamos de mameluco y podíamos "trillar' solamente de a dos.

Dos canchas de fútbol, una de vólebol y otra de básquetbol; todas con cerca de alambre y entre ellas una torreta central con ametralladora Browning de pie, observando amenazante los recreos. Rotábamos las canchas cada día. Cuando la pelota se iba fuera del predio por encima del alambrado, cosa que acontecía con frecuencia en el curso de un recreo, el recluso que la iba buscar debía hacerlo caminando y con las manos atrás, lo que obviamente acortaba el tiempo real de juego. No era bien visto tirar la pelota afuera.

Al principio los recreos duraban media hora, luego aumentaron a una hora y los pisos de arriba dispusieron de

más tiempo en los últimos años. Estaba prohibido cualquier tipo de gimnasia o ejercicio físico fuera de los deportes mencionados, aunque sí se podía correr alrededor de la cancha de fútbol. Era práctica común "moverse", hacer ejercicios dentro de la celda so pena de la consiguiente sanción si te agarraban *in fraganti* haciendo gimnasia.

El deporte en los recreos, particularmente el fútbol, resultaban una forma indirecta de comunicación entre los presos. Ver jugar al fútbol a otros compañeros desde la ventana de la celda era una forma de distracción, claro está, pero también de conocimiento. A tal punto que quién tenía el don de ser bueno con la pelota en los pies terminaba siendo admirado y reconocido por quienes lo observaban desde las ventanas. Y viceversa: a los más pataduras también se los reconocía...

En dos oportunidades las autoridades impulsaron la disputa de torneos deportivos dentro de la cárcel. Ambos casos marcados por la discriminación entre presos. El primer campeonato fue en la primavera de 1974. Al segundo piso se le impidió participar en fútbol; sí lo hizo en volebol y en básquetbol donde salieron campeones: tenía un cuadrazo liderado por la Gata García, ex jugador de Atenas y de la selección uruguaya.

En fútbol ganó el primer piso, en ambas divisionales (competían selecciónes A y B). En el segundo campeonato, años después, participaron solo los pisos de arriba (tercero, cuarto y quinto), lo cual desvirtuó aún más el sentido de aquella competencia. Pese a este tipo de arbitrariedades tan groseras, el colectivo de presos entendía que era positiva la participación en este tipo de eventos, independientemente de las reglas discriminatorias y divisionistas que imponían los dueños de la pelota.

Atájelo Memo

El técnico era el Pelado Bozzano, en su momento, puntero izquierdo barredor de la selección de Durazno, tenía un pique muy similar al de Rouben, el pelado de la selección holandesa de estos años.

El cuadro titular formaba inicialmente con el Memo al arco (dicho con toda modestia, aclaremos); la defensa tenía al Chupamiel como líbero o "back escoba" –del tipo del paraguayo Lezcano en el Peñarol de los sesenta–, luego una línea de cuatro con Dílber y la Lobita como laterales, y el Tachero y el Gaucho Higinio de zagueros centrales, stópers. Una defensa sólida, que se abroquelaba bien y raspaba si era necesario.

Por delantre de los zagueros un cinco a la antigua, Macario, aguantando la pelota, cambiando de frente y distribuyendo el juego. El Brujo era volante de ida y vuelta, ágil, ligero, con mucha dinámica. Cómo número diez, organizador y hábil con la pelota, el Vicki era la cuota de talento. Arriba estaban el tacuaremboense Julito, rápido con buen desborde por derecha, y después Caipira, la cuota de gol infalible: el mejor jugador del Penal, para mi gusto. En el arco alternó conmigo el Petizo Braccini, de baja estatura pero atajador neto, golerazo: debió ser él el titular. El Negro Zulú y el Colorado Urreta fueron dos delanteros suplentes de lujo en el primer piso.

El "Campeonato Interpisos" se inauguró con el partido entre el primero y el tercero. Las hinchadas, una a cada lado de la cancha grande. Mucho milico mirando, los mandos, oficiales y por las ventanas todos los presos que podían. Antes de empezar hubo fotografías de los equipos alineados. La camiseta del primero era la de Huracán Buceo y la del tercero la de Sud América; eran juegos de camisetas enviadas solidariamente por gente amiga vinculada a esas instituciones: era frecuente que llegaran al Penal camisetas de muchísimos equipos, de Montevideo y del interior, una forma de hacernos sentir acompañados, apoyados desde distintos sectores de nuestro pueblo.

El tercero tenía un cuadrazo. Zagueros con manejo como el Rata Godoy, Sandro, Eric y Danilo. Un centrojás exquisito, talentoso, elegante: el Flaco Yarza, que había jugado en las juveniles de Nacional. El Lalo Natero, volante de creación que supo jugar en Fénix, petizo hábil y mañero. Un gran centrofóbal como el Cafi que la rompía desde que jugaba en Cerro, y el Pato Lima, rochense rápido y hábil por la punta.

Dos planteamientos bien diferenciados: el tercero tenía un fútbol atildado, jugaba tocando, subiendo y bajando en bloque; el primero aguerrido en defensa, se replegaba y sacaba contragolpes que dolían.

Iban dos o tres minutos de juego, un jugador del tercero ataca por derecha, se mete al área, lo marca la Lobita, el jugador cae y el juez, el Flaco Perdomo, cobra un penal imposible. De no creer, un invento. Era como entrar perdiendo 1 a 0. Yo estaba sobre el arco que daba a la torreta central; atrás de mí toda la milicada. Toma la pelota el Petizo Natero y la pone en el punto penal; experiente, de buena pegada, la verdad que estaba difícil. Cuando el "Petizo" se perfila para tomar carrera siento el grito del Viejo Agulla que desde la hinchada del primero revolea el bastón y me grita: "¡Atájelo Memo!"

Y le hice caso: no sé cómo ni por qué, pero cuando el Petizo le pega fuerte, abajo, sobre mi derecha, yo me tiro hacia ese lado y logro desviar el remate... Explota la hinchada del primero y yo siento murmullos elogiosos de los oficiales detrás de mí. Fue mi momento de gloria. Terminamos el primer tiempo ganando 3 a 0. En la segunda parte el tercero se rehace y remonta el partido hasta el empate. 3 a 3. Partidazo entre los dos mejores equipos.

El cuarto piso tenía un jugador muy habilidoso como el Cura Bidegain y el quinto un gran golero como el maragato Roberto, y a Pinocho, delantero tacuaremboense muy peligroso. Pero les ganamos bien. No recuerdo contra quién perdió puntos el tercero, lo cierto es que terminamos campeones de aquel torneo interpisos (que no era del todo así porque le impidieron participar al segundo, hay que recalcarlo).

El campeonato se jugaba en dos niveles, selecciones A y B de cada piso. Pues bien, el primero ganó en ambas franjas. La B del primero jugaba con la camiseta de Colón y la dirigía Polvera González, sanducero intuitivo y astuto; en el arco estaba el Tubiano, después Lopecito, el Negro Eleazar, el Mono Morelle y Caturra Martínez, el Vladi Delgado, el Negro Rojas, el Conejo Castellá, Elgue, el Lagarto Figueroa y el Ratón Rozadilla.

Campeones en la A y en la B, el agrande que teníamos...

Caipirinha

En todos los pisos, uruguayos al fin, había muy buenos jugadores de fútbol. Cuando no bajaban al recreo por estar sancionados desde muchas ventanas se los extrañaba. Es casi imposible ennumerarlos e injusto olvidar alguno.

Pero para muestra basta un... Imposible soslayar al Caipira, compañero oriundo de Rivera donde ejercía como maestro y era centrofóbal en la selección de su departamento, antes de caer preso. Caipira era un nueve temible en el área rival, un goleador nato. No muy alto pero dotado de una fortaleza física poco común. Hábil con la pelota, buen cabeceador, de fortísima y certera pegada con ambos pies. Un jugador completo. En su plenitud, titular en cualquier equipo del fútbol uruguayo. No en vano, en el mismísimo Penal de Libertad era posible constatar la popularidad de que seguía gozando aún estando preso.

La guardia interna del Penal estaba asignada a personal de tropa de cuarteles de todo el interior del país. En régimen rotativo, todos los meses cambiaba la guardia que custodiaba a los presos. Cuando era el turno del Regimiento de Caballería Nro. 3 de Rivera, sobre todo en los primeros años, no pocos soldados (los que se animaban si no habia oficiales a la vista) se apersonaban a la celda de “Seu Caipira” para saludarlo o simplemente ver al goleador de su selección.

En cierta oportunidad le tocó a Caipira acaparar las miradas desde todas las ventanas del celdario que daban hacia las canchas. Fue en el correr de 1977, cuando afloraron diferencias entre el gobierno norteamericano de Jimmy Carter y las dictaduras militares del Cono Sur en torno al tema de los derechos humanos, estando en juego el apoyo militar que la Casa Blanca históricamente dispensaba a los regímenes militares latinoamericanos.

La represalia de los dictadores vernáculos se hizo sentir sobre las presas y presos políticos uruguayos. Fue el período del denominado "sancionismo" en el Penal de Libertad. Recrudecían las sanciones, fuere por lo que fuere, no importaba el motivo. A punto tal que hubo días en que pisos enteros quedaron sin salir al recreo. Ni que hablar que los calabozos de la isla estaban desbordados de presos. Se dieron jornadas en que bajaba un solo compañero al recreo, o dos, o tres. El resto sancionado en sus celdas.

Uno de esos días, al recreo del segundo piso dejaron salir sólo a Caipira, a la cancha chica, la más próxima al celdario. Por cierto que, además del tono represivo que implicaba una medida así, era muy rara la situación: un tipo con indumentaria deportiva solo en una cancha de fútbol y con una pelota lindaba con el absurdo.

Pues bien, ¿qué hizo Caipira? Agarró la pelota y desde fuera del área empezó a patear al arco. Pero no cualquier tiro al arco, apuntó a que cada remate pegara en uno de los ángulos superiores cambiando cada tanto el lugar de la ejecución. Ninguno de los espectadores "ventaneros" se preocupó por contar cuántas veces repitió Caipira sus tiros, pero quienes lo miraron aseguran, absortos, que de cada diez, siete u ocho remates dieron en el ángulo. Un espectáculo aparte el de Caipira en pleno sancionismo. La ventana de mi celda no daba hacia las canchas, me lo perdí.

Aclaremos: estar en una celda que daba hacia el este, hacia el frente del celdario, permitía observar por la ventana

los recreos de los demás pisos, la mayor parte de los movimientos externos al celdario: las tandas que iban y venían de la visita, las barracas, las canchas, la calle donde se trillaba cuando el recreo era sin deportes y otros movimientos, rutinarios o no, de la vida cotidiana de la cárcel.

Por el contrario, las celdas que daban a la parte posterior del celdario, donde me tocó estar la mayor parte de mi estadía carcelaria, estaban orientadas hacia el oeste, hacia la zona de Kiyú. Allí el paisaje obervado era monótono, incambiado en el correr de los años, campos y algunas chacras lejanas por detrás del alambrado perimetral y las torretas externas con guardias armados. Hacia ese lado la única actividad visible la posibilitaba el tendedero de ropa, donde una vez por semana cada piso podía sacar a tender ropa lavada si el tiempo lo permitía.

Para colmo, la rotación del sol jugaba en contra de las celdas de atrás: en invierno el sol recibido por las tardes era débil y escaso, en verano el sol daba a pleno toda la tarde. En definitiva: celdas frías y húmedas, o supercalurosas, según la estación. Eso sí, algunos atardeceres eran verdaderos poemas que la naturaleza ofrecía a nuestros ojos.

También podía divisarse, apenas, un trocito del Río de la Plata. Igual no daba para decir que eran celdas "con vista al mar".

Gráfico quiere decir tráfico

El acontecer deportivo nacional e internacional ocupaba un lugar importante en el espacio informativo de los presos. Aunque en forma desigual, no a pocos compañeros les interesaba qué suerte estaba corriendo el cuadro de sus amores.

Los primeros años, antes que se institucionalizara la información que ofrecía "la lata", el vehículo por excelencia de las noticias deportivas fue la revista argentina *El Gráfico*, la publicación cuyo ingreso perduró en el tiempo aunque, como todo en el Penal, más temprano que tarde fue objeto de prohibición.

En los comienzos estuvo autorizada la revista *Goles*, también argentina, que competía con la tradición de *El Gráfico* en la vecina orilla. Incluso alguna uruguaya como la revista *Deportes* y hasta el suplemento de los lunes de *El País* lograron autorización de ingreso aunque por períodos muy breves.

Pero a *El Gráfico* no había con qué darle, acaparaba por lejos la preferencia de los presos. Fue desde sus páginas semanales que mantuvimos un nivel de actualización de todo lo que tenía que ver con el deporte en general,y con el fútbol fútbol argentino de los años setenta en particular.

Sabíamos de memoria cómo integraba el Huracán del Flaco Menotti, el Boca de Toto Lorenzo o el River de Angel Labruna. Las Libertadores de Independiente, las selecciones argentinas, los torneos internacionales, las figuras de turno, etcétera. Pero poco, por momentos muy poco, del fútbol uruguayo.

También ocurría con otras publicaciones, pero fundamentalmente fue *El Gráfico* el que reflotó en el Penal de Libertad la vieja figura carcelaria de "el traficante". Así se identificaba a aquel (en realidad aquellos) que obtenía el material recién ingresado, lo leía y lo compartía con una reducida cofradía creada con tales fines. Una forma poco democrática de satisfacer la necesidad compulsiva de ponerse al tanto lo antes posible de las noticias deportivas más recientes. Una vez que el tráfico cumplía con su acotada membresía la revista blanqueaba su presencia y el bibliotecario del piso la ponía en circulación celda por celda.

Este sistema se podía aplicar con otro tipo de material, generalmente de lectura, pero lo cierto es que *El Gráfico* aseguraba la existencia de un grupo de traficantes en cada sector. Traficar una revista obviamente que iba contra las normas permitidas, y aún con tolerancia hacia los más ansisosos, tampoco era bien visto por el colectivo de los presos. Por lo tanto debía efectuarse de manera por demás sigilosa, tomando riesgos. La operativa más utilizada era esconderse la revista dentro del mameluco y al abrirse las puertas para el recreo, aprovechar el

movimiento y dársela al destinatario estipulado, quien haría lo propio al día siguiente con otro miembro del clan.

En boxeo acompañamos las campañas de Monzón y de Galíndez, las peleas de Mohamed Alí con Foreman, Frazier y la pelea con Evangelista (nuestro uruguayito en el Madison). La Formula 1 de Fittipaldi, Villeneuve y Nicki Lauda (el Lole Reutemann no era santo de nuestra devoción). El tenis de Guillermo Vilas, del sueco Djon Born, la Navratilova y la Sabatini. La pirueta de Nadia Comanecci en Montreal '76 fue una imagen imborrable, un póster imaginario en la pared de la celda.

Memorable resultó el relato de Norman Mailer sobre la pelea entre Alí y Foreman en el ring de Kinshasa en 1974. Considerado el combate mejor contado en la historia del boxeo, el relato de Mailer integra el libro *América*, que recoge artículos periodísticos suyos, siguiendo así los pasos de Hemingway, Cortázar o Jack London que hicieron literatura desde su afición por el box.

El quiosco

En los primeros tiempos la censura de libros y revistas lejos de estar aceitada funcionaba con asombrosa liberalidad. Ingresaba prácticamente todo tipo de material de lectura. O casi. Por eso dolió tanto cuando la prohibición entró a tallar, progresiva pero inexorablemente.

Revistas de actualidad argentinas como *Siete días* o *Gente* resultaban muy bienvenidas en cada celda, fuere por la información que de ellas se podía extraer, fuere por galería de chicas bonitas que pululaban en sus páginas. Por momentos ingresaron publicaciones netamente políticas como la derechizada *Opción* o la centrista *Panorama*, jugosas en aquella primavera del Tío Cámpora con el regreso del peronismo al gobierno de la vecina orilla. Increíblemente alcanzamos a saborear algún ejemplar de *Crisis*, la revista que sacaba

Eduardo Galeano –exiliado entonces en Buenos Aires– junto a otros intelectuales de izquierda.

Otra de las vetas preciadas en esa etapa fue la de las historietas. Rápidamente los personajes de *El Tony* y de *D'Artagnan* remitieron al nostálgico universo de las revistas de nuestra infancia: de *El Llanero Solitario*, *Roy Rogers*, *Gene Autry*, *Tarzán* o *Superman* pasamos a *Jackaroe*, *Nippur de Lagash*, *El Cabo Savino*, *Martín Toro* y otros héroes que llegaron a nuestras vidas por imperio de las circunstancias.

Publicaciones de Quino (no ya de *Mafalda*, consumada subversiva a esa altura), tiras de Caloi, el humor político de la cordobesa *Tía Vicenta* donde destacabn las viñetas de Landrú, fueron publicaciones frecuentes en nuestras celdas, alcanzamos un grado de adhesión mayor con los personajes del rosarino Roberto Fontanarrosa: Boogie el Aceitoso y sobre todo Inodoro Pereyra dejaron marcas indelebles en el léxico carcelario. Está claro que algunos clásicos como el indio Paturuzú o Isidoro Cañones pasaron a ser historietas de tercer orden en aquél suculento escaparate.

Pero el mayor divertimento que podía proporcionarnos una historieta lo aportaron los entrañables personajes de la aldea gala en constante lucha, desigual e ingeniosa, contra el imperio romano: *Asterix*, la creación de Goscinny y de Uderzo fue la revista de humor por excelencia para el deleite de los presos. No así el antihéroe del oeste, *Lucky Luke*, de los mismos autores.

Pero aquella de los inicios fue una etapa fugaz. Progresivamente la prohibición ganó terreno y llegamos a un momento, 1978, 1979, en que solamente ingresaba la revista... ¡*Claudia*! Sí, la revista femenina de modas gozaba de exclusividad en aquella cárcel de hombres. Los traficantes de revistas nos queríamos cortar las venas.

Pero hasta en una *Claudia* podíamos encontrar consuelo: revisando sus ejemplares supe que una ascendente Meryl Streep había protagonizado *La amante del teniente francés*,

que Rommy Schneider había filmado *La banquera* y que dos francesitas "desconocidas", Isabelle Huppert e Isabelle Adjani, habían hecho una película sobre las hermanas Bronté.

Nobleza obliga: sobre los años finales del Penal llegaron a mis manos varios ejemplares de la revista que mensualmente sacaba la Cinemateca Uruguaya. Toda una puesta al día en materia cinematográfica. El primer ejemplar tenía en tapa a la Liza Minnelli de Cabaret. La revista *Cinemateca* descorrió un telón y el universo del cine de los setenta y ochenta resplandeció ante mis ojos.

Vamos de copas

Con un amigo, compañero de aquellos días, coincidíamos en que la vida antes de la cárcel se medía en mundiales de fútbol.

Eramos muy gurises cuando en Chile '62 el Pepe Sasía rompió la red con soberbia bolea, Eliseo Alvarez jugó medio partido con una costilla fracturada y Brasil de la mano de Pelé ganó su segundo título mundial. Londres '66 significó plenitud de recuerdos con aquella estafa mayúscula en favor de Alemania e Inglaterra, con jueces cruzados que dejaron fuera de carrera a Uruguay y Argentina. Aún así, aquella selección de Mazurkiewicz, Manicera, Tito Goncalvez, Rocha y Domingo Pérez palpitaba en nuestra memoria. Nunca supimos si Troche, el capitán celeste, se vendió a los alemanes por un puñado de marcos, como tanto se rumoreó.

Finalmente, el cuarto puesto celeste en México '70 tuvo en el imaginario de los uruguayos más sabor a fracaso que a honrosa colocación, resabios de una herencia ganadora de campeones del mundo todavía muy fresca en una sociedad tan futbolera y ganadora como la nuestra. Los mundiales eran mojones, referencias asociativas con nuestras edades, vivencias, recuerdos.

En los años de cárcel los mundiales de fútbol también fueron hitos que marcaron momentos en la vida del Penal.

El fracaso de la transmisión de los partidos de Uruguay en Alemania '74 fue tan rotundo como el desempeño de la selección celeste en aquel mundial germano. El sistema de parlantes con bafles colgando dentro del celdario fue tan deficitario técnicamente que solo barullo estridente llegó a nuestros oídos. El peor momento sonoro fue cuando el Chivo Pavoni convirtió el único gol uruguayo en aquel mundial para el empate ante Bulgaria, después de recibir una verdadera paliza futbolística ante la naranja mecánica de Johan Cruyf y caer estrepitosamenteante ante Suecia.

Cuatro años después en Argentina '78 fue otro cantar, por motivos varios. A esa altura en el Penal “la lata” dominaba el “éter” a través de una red de altoparlantes ubicados fuera del celdario, lo que permitía una buena calidad sonora en la emisión de partidos de fútbol, música, informaciones y otros eventos auditivos.

Pero claro, Uruguay no había clasificado al mundial de la vecina orilla, lo que llevó a que los presos, no sé si mayoritariamente, inclináramos preferencias por la selección local dirigida por el Flaco Menotti, un tipo que cosechaba simpatías por el fútbol que pregonaba, pero sobre todo por sus declaraciones progresistas en medio del régimen militar imperante. De todos modos, fuere por el uruguayísimo sentimiento antiporteño o fuere por evitar que la dictadura argentina sacara provecho de un título mundial, la hinchada carcelaria llegó dividida al partido final con Holanda, donde nuestros hermanos del Plata obtuvieron su primera copa del mundo.

En aquel invierno de 1978 todavía no estaba instalada la dimensión de lo que sucedía en aquellos momentos en la Argentina, los extremos de la represión y la desaparición forzada como forma de exterminio masivo de militantes de izquierda. Después, cuando la magnitud del horror quedó al descubierto, el Mundial '78 quedó fuertemente impregnado de aquel marco político en que tuvo lugar.

Osvaldo Ardiles, capitán y cabeza pensante de aquella selección argentina, admitió años después que él en aquel

momento era de los que no creía que en su país se violaran los derechos humanos como se denuciaba desde el exterior. Adhería a la consigna del gobierno militar de que "los argentinos somos derechos y humanos". Poco tiempo más tarde, transferido al fútbol inglés, pudo informarse y tomar conciencia de lo que estaba ocurriendo en su país y se afilió a Amnistía Internacional.

Tampoco nuestra selección clasificó al mundial de España en 1982, el tercer mundial que campaneamos tras las rejas. No había caso, el gobierno militar uruguayo no podía darse dique con la celeste en una copa del mundo. Otra vez debimos contentarnos con volcar nuestras simpatías por algún vecino. Desde *El Gráfico* asistimos paso a paso al crecimiento de Maradona (por más que su gran mundial sería cuatro años después en México). Los favoritismos alternaban entre el Brasil de Sócrates, y la Francia de Platini, pero la final enfrentó a germanos y tanos y la hinchada presidiaria aplaudió decididamente los goles de Paolo Rossi.

Los trapos queridos

El interés por el fútbol mancomunaba sentires y pasiones entre verdes y grises. Al regularizarse las transmisiones de los partidos del fútbol uruguayo, de la Libertadores y de la propia selección, milicos y presos atendían por igual el relato que llegaba en vivo desde la red de altoparlantes. Obviamente que el eterno duelo entre Peñarol y Nacional, disimuladamente alineaba partidarismos entre la tropa de guardia y los reclusos más futboleros. Los oficiales obviamente estaban excluídos de esta circunstancial complicidad.

Así, entonces, conocimos y aplaudimos los nuevos ídolos que las tradicionales camisetas generaban. Fue el esplendor goleador de Morena (un domingo de tarde escuchamos sus siete goles a Huracán Buceo, con el penal que marró inclui-

do). Nos habituamos a los goles de Victorino, de Venancio, de Wilmar Cabrera. Nos deleitamos con las gambetas de Carrasco, de Rúben Paz, acatamos liderazgos de nuevos caudillos como el Indio Olivera o Hugo de León. Nos congratulamos con el Defensor Campeón Uruguayo del '76, de la mano del Profe de León que puso por primera vez a un "cuadro chico" en la galería de los campeones uruguayos. Bolsos y manyas festejamos las copas Libertadores e Intercontinentales del '80 y '82, respectivamente.

También desde "la lata fuimos" campeones sudamericanos de básquetbol, ganándole la final a Brasil de la mano de Tato López, Carlos Peinado, Fefo Ruiz, Fonzi Núñez y los demás muchachos. Hasta tuvimos semanas de turismo con transmisiones en directo de la Vuelta Ciclista del Uruguay... En fin, cuando nos era posible palpitamos con sentires y tradiciones que venían con nosotros, seguramente por necesidad de pertenencia a la vida común y corriente de la gente. También, quizás, como forma de aferrarnos a una ilusión de libertad que atenuara su ausencia.

El corte transversal que ponía milicos y presos aunados en torno a una camiseta de fútbol. Un grado difícil de calificar –ya que puede ir desde lo paradójico hasta lo espeluznante– surge del relato de un sobreviviente de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) que recuerda cómo, estando encapuchado y engrillado, festejaba dentro de su capucha los goles que convertía Argentina en el Mundial '78 en el estadio Monumental, situado a pocos metros del siniestro centro de reclusión clandestino.

Primero Yamaha

A propósito de ciclismo. Allá por el '80 u '81, estaba con el Turquito en una celda del 4º B. En ese entonces eran tres los turnos de cocina. Un día bajaba el Turquito, al otro día baja-

ba yo y el tercer día estábamos los dos en la celda. La combinación perfecta. A esa altura la posibilidad de disponer de toda la celda para uno solo era casi un privilegio. También resultaba saludable trabajar toda una jornada en la cocina y compartir la celda con el compañero el tercer día. Parecía constituír el mejor equilibrio posible de convivencia.

Esta afirmación amerita una reflexión a la distancia. No dejaba de resultar paradójico, aunque humanamente comprensible, que a principios de 1973 celebráramos que nos pusieron de a dos en la celda y que diez años después disfrutáramos de estar solos en la celda. Por más que esto sea una percepción muy personal, habla de cómo el tiempo y el encierro prolongado provocaban el desgaste de cualquier convivencia, más allá de si esta fuera buena, regular o mala. No era la convivencia en sí el problema mayor sino el tipo de convivencia lo que devenía en desgaste. Por eso la posibilidad de alternar momentos compartidos y momentos solitarios en la celda comportaba un beneficio nada menor.

En este punto precisamente estribaba el carácter perverso del modelo carcelario del Penal de Libertad aplicado con especial saña en el segundo piso: dos personas encerradas 23 horas al día en un cubículo de dos metros por tres, con el correr de los años se convertía en una metodología sofisticada de fuerte tortura psicológica.

Pero volviendo a las mañanas de aquella semana de turismo acaparadas por la transmisión radial de la vuelta ciclista a través de "la lata", con toda la parafernalia propagandística y el bullanguero estilo que acompaña una transmisión de ciclismo a todo trapo durante varias horas. Sin ser demasiados afectos a este deporte muchos seguíamos con relativa atención el desarrollo de la prueba. No era el caso del Turquito por cierto. No obstante, cuando me tocó bajar a cocina y a él quedarse en la celda, antes de irme le pedí expresamente que prestara atención sobre quién era el ganador de la etapa, cosa de mantenerme informado.

Esa noche, ya bañado y en la celda, después de un día de trabajo intenso en la cocina, descontando que no había escuchado un carajo, le pregunto: “¿Turco, quién ganó la etapa de hoy en la vuelta?” Me miró por detrás de los culos de botella de sus lentes con cierta suficiencia, como diciéndome “te cagué, pensaste que no iba a prestar atención”, y me dijo muy suelto de cuerpo: “Ganó Yamaha”... Yo lo miré con incredulidad. “Me estás jodiendo” le dije. Ahí el Turquito se dio cuenta que algo en su respuesta no encajaba y ya en tono de justificación me dijo: “Bueno, qué querés, a cada rato decían 'Primero Yamaha' por el parlante”. Casi le doy un abrazo.

Atento Casco

Capítulo especialísimo fue el de los relatores radiales. Se habían acallado voces emblemáticas como las de Carlos Solé y Héber Pinto y era el momento del “ta ta ta” de Victor Hugo Morales, la nueva voz que cautivaba la audiencia futbolera por las ondas de CX12 Radio Oriental.

También del espacio auditivo del Penal se adueñó el nuevo líder del relato. Pero bueno, no duró demasiado en aquel sitial de preferencia. Como es sabido, Víctor Hugo Morales entró en colisión con los mandos militares, se le puso el viento en contra y emigró a Buenos Aires donde emprendió una prolífica carrera profesional en los medios.

¿A qué punto del dial se corrieron nuestros oídos? Después de rotar entre algunos relatores del momento recalamos en la mismísma CX 40 Radio Fénix donde el veterano Rúben Casco emitía con peculiar estilo las vicisitudes de un partido de fútbol. Aquello era una suerte de “antirelato” donde la emoción de la jugada rara vez alteraba el tono monocorde y escéptico del relator. Solamente el grito de “Atento Casco” sacudía la modorra con la información de un gol en otra cancha. Algunos compañeros interpretaron que los

milicos nos hacían escuchar fútbol por Casco como forma sutil de tormento. Si esa fue la intención el efecto no fue tal. En poco tiempo nos acostumbrarmos a su estilo poco entusiasta, le agarramos la vuelta y supimos apreciarlo. Tanto Víctor Hugo como Casco, con relatos tan disímiles, dibujaron el fútbol en nuestra imaginación y la empatía con ambos se hizo más completa cuando supimos que uno y otro no ocultaban su rechazo al gobierno totalitario de entonces.

Entregate Carlitos

Como es sabido, el nombre de Carlos Solé –si de relatores de fútbol se trata– ha quedado registrado en el imaginario de los uruguayos como el mejor relator de fútbol de todos los tiempos. “El Gardel del gol”, apodo que lo dice todo.

En el Penal de Libertad era una persona doblemente querida entre los presos. Varias generaciones de uruguayos nacimos y crecimos escuchando el tono sobrio y emotivo de su relato. Su voz era el sonido de la ciudad las tardes de los fines de semana.. Pero además por otra razón: su hijo Carlos Gabriel (bah, Carlitos) estaba entre nosotros, era preso político, tenía la cabeza rapada, vestía mameluco gris con un número en pecho y espalda.

Se había hecho famosa la anécdota de cuando Carlitos debió pasar a la clandestinidad en 1971 y su padre, en medio del relato del partido, le enviaba mensajes subliminales tales como: “Entregate Carlitos que tu madre sufre” y otros por el estilo.

También su padre quedó involucrado, involuntariamente claro está, en un episodio singular desde su condición de relator. Cuando Nacional y Estudiantes de la Plata jugaron la final de la Copa Libertadores, el 16 de mayo de 1969 en Montevideo.

El pico de audiencia obviamente lo tenía el relato de Carlos Solé en las ondas de Radio Sarandí. Aprovechando aquel fantástico *rating*, un comando tupamaro copó la planta emi-

sora de la radio y en el entretiempo del partido difundió una proclama en la que explicaba las razones de su lucha. Una acción de amplia repercusión teniendo en cuenta el momento elegido lo que, naturalmente, provocó el enojo de don Carlos que quedó "sin voz", aislado en su cabina, mientras el MLN despachaba su comunicado por los aparatos de radio.

La detención de su hijo en 1972, la ausencia de su hija radicada en Venezuela, su animosidad con el estado de cosas que padecía el país, afectaron duramente el ánimo y la salud de Solé. El 8 de mayo de 1975, a los 59 años, sufrió un paro cardíaco mientras dormía. Lo masivo de su sepelio reflejó la amplia popularidad recogida en 40 años de trayectoria.

Carlos Solé era una persona querida por la gente. La expresividad y el magnetismo de su relato, el estilo austero y coloquial de su forma de decir el fútbol generaban una cercanía muy marcada con los oyentes, contagiaba una sensibilidad propia de una forma de ser muy uruguaya. El don de la identificación, podría decirse.

En algunas oportunidades (muy pocas) lo permitieron, pero esta vez, cuando sus familiares solicitaron a los militares que el hijo pudiera estar presente en el sepelio de su padre (aún de manera muy breve), se lo negaron de plano.

Capítulo ii

En aquel vagón

Cuando llevaba seis años en el primer piso, en medio de un trasiego de presos que subían y presos que bajaban, me hicieron aprontar mis cosas porque iba para el cuarto piso. Yo, entre otros. Como si la consigna fuera: vamos a darle un poco de vida a estos pichis que ya están “amojosados” acá abajo. El único piso inamovible seguía siendo el segundo.

Me llevaba conmigo –para siempre– un montón de vivencias de aquella enorme planchada. Sobre todo caras, nombres, mamelucos, números. Compañeros de todos los días de aquellos seis años.

Cuando autorizaron a tomar mate en las celdas en marzo del '73, el agua se calentaba en la primera celda del ala izquierda mediante un sistemas de *suns* caseros, grandotes, de alta potencia, que colocábamos en baldes de plástico (y que vuelta y media hacían saltar los tapones). Una vez hervida, con jarras llenábamos los termos y los distribuíamos por las celdas. Tarea por demás disfrutable que me tocó hacer: los compas esperaban ansiosos el termo con el mate pronto.

Los compañeros que habitaban la celda donde calentábamos el agua se bancaban aquél trajín que insumía muchas horas por día. El Lechón se abstraía por completo en sus textos de economía política (iba a ser nuestro ministro de economía luego de la revolución) y el Perro condescendía con su inalterable buen humor, solía agarrar la guitarra y entonar los dos únicos temas que sabía interpretar: dos milongas, la “de ojos dorados” y la “del que se ausenta”. Escuchárselas resultaba tan grato como al propio Zitarrosa.

En ratos libres leíamos en voz alta a Galeano, un ejemplar de *Las venas abiertas* que andaba clande por ahí. Después se llevaron al “ministro de economía” para el segundo, llegó el

Ronco y aquella celda se anarquizó del todo: pasó a ser un local de la OPR. Al Ronco le entraba *El Gráfico* y fundamos el tráfico en el piso. Cuando se integró Caipira a la "comisión de agua caliente" entró como el gran centrofóbal que era: de los 50 termos que aguardaban ser llenados en el piso de la celda, de entrada rompió tres... Luego los tachos de agua caliente traídos desde la cocina sustituyeron aquel noble servicio.

Al volver Macario del hospital militar transmitía alegría, coraje, entereza. La tortura le había provocado infección en el pene, lo operaron y se lo extirparon. Era un tipo grande, fuerte, sano, jugaba al fútbol de cinco a la antigua, con elegancia. Y más prestancia aún con la viola y cantando, era de la escuela de Juan Lacaze, amigo del Sabalero, su rancho, "el rancho del Macario", quedó eternizado en la canción.

El Flaco Freire tenía la "comisión de afeitada, otra celda con mucha movilidad, por allí recalábamos todos: los milicos nos querían bien rasuraditos, siempre con especial celo de que el bigote no bajara las comisuras de los labios. Basquetbolista profesional, el Flaco había sido jugador de renombre en Tabaré; su altura propia de basquetbolista contrastaba con la de su compañero de celda, el Petizo Leguizamo que medía un metro cincuenta, cuando mucho. El fajinero por entonces era el Brujo, se movía por la planchada con la misma elasticidad que en la media cancha, un volante mixto, de ida y vuelta.

En la última celda del ala derecha estaba Carlitos Núñez, escritor, periodista de *Marcha*, maestro de maestros, con aquellos culos de botella en los ojos que nunca sabías si te miraba o no. Tiempo después a esa celda llegó otro hombre ducho en la escritura. Mientras yo leía a pocos metros de allí *El nadador* o *Virginia en flashback* –disponibles ambos en la Biblioteca Central–, su autor, Hiber Conteris, imaginaba sus futuras novelas.

Esa celda parecía predestinada. Alli fue a parar dos años más tarde Jorge Dabo, caído con los últimos tupamaros que intentaron reflotar la organización en el Uruguay en 1975. El

Flaco Dabo era un personaje singular, alto, de buen lomo, nadador profesional, relacionado socialmente con altas esferas de la sociedad uruguaya. Todo un "burgués" podría decirse... un burgués que sirvió a la causa cuando las papas venían quemando hacía rato. Además, una generosidad y una bonhomía envidiables. Cargando tachos de agua caliente para el mate sufrió un paro cardíaco y, como en otros casos, llegó "tarde" al Hospital Militar, ya sin vida. Antes, había sido vecino de esa celda el Brasilero Fuques, otro intelectual de fuste de larga trayectoria, el comentario irónico y el humor inteligente siempre pronto en sus labios.

Una pléyade de poetas y escritores en aquella planchada: Daymán Cabrera que dejó aquel verso inconcluso en mi mente ("mientras la cárcel carcela y el exilio exilia, las madres"...), el Negro Richard, Daniel Scasso. El Cristo que ilustraba sus poemas en ediciones caseras con collages, ejemplares gardelianos y combativos que circulaban celda por celda. Huguito desarrolló una prosa armoniosa, sensible y emotiva. Alba, su compañera, estaba presa en Punta de Rieles. Los milicos les habían jugado una broma de mal gusto: los fueron a buscar la noche de su casamiento... Y si de poesía se trataba, estos versos antológicos tan apropiados para una hojilla de fumar –evocados por Eduardo Galeano como ejemplo de poesía carcelaria– fueron escritos en aquellos años por Palito Gómez:

A veces llueve y te quiero
A veces sale el sol y te quiero
La cárcel es a veces
Siempre te quiero

Hombres compañeros

Al Negro López nunca dejé de verlo –y escucharlo– como lo veía en las asambleas del IAVA, en el '68: una verba prodigiosa tanto en la arenga como en los boliches de entonces. El Petizo Caballero hacía boñatitos con versos de los poetas andaluces para nuestros familiares. El Conejo y el Chupete hacían de su celda un taller literario. Feola y el Lagarto, fajina, guitarra y canciones. Cacho Botaro, periodista de nota, analizaba la coyuntura con irreductible optimismo por más nubarrones que presentara el horizonte. El Lalo y "el Gorila", cristianos a carta cabal, mantuvieron intacta su fe y su compromiso cuando arreciaron filosofías materialistas en el debate ideológico.

Científico loco, calladito y diferente, Edén se fabricó su propio violín que sonaba como un stradivarius. Vladimiro, personaje multifacético –escriba de comisaría, fotógrafo deportivo, cazador de leones– poseedor de frondoso anecdotario. Billy y el Negro Delgado, cuya madre y la mía en las visitas se amigaron para siempre. El Manchado López y otros cañeros como el Viejo Farisano y Yacú, referentes peludos de aquella tanda enriquecedora llegada del norte a mediados del '73. El Gaucho Serna, el "otro" Lopecito, el Flaco Lewis, el Negro Pelé, qué jugador: ¿cómo no integró la selección del piso el Negro Pelé...?

El Canario Beque, antes que por ideas, biológicamente anarquista. Baldemar, El Sordo y Carlitos que llegaron en el '74 y con ellos varios Negros de marcada vocación proletaria. Pedrito y el Pocho, el Diente que un día recibió como compañero de celda al abogado que lo defendía. Entre los más jóvenes de la planchada, Alfredito, Víctor y el Foca, tejano con todo el barrio en la piel. El Flaco Alzugarat que años después estudiaría en profundidad la creación literaria en las cárceles políticas en su *Trincheras de papel*. Pueblito, Charles, Pepito, Sarandí, Quito, queridísimos y por entonces jóvenes compañeros de mi generación.

Y muchos más, algunos ya mencionados en pasajes anteriores de este viaje, imposible mencionarlos a todos. Pero todos hicieron de aquella planchada un crisol comunitario de compañerismo y fraternidad, de compromiso y de convicciones, de debate y de confrontación, de formación intelectual y cultural. Un micromundo heterogéneo en experiencias, edades y extracciones, diverso en ideas y credos. Pero ante todo una planchada profundamente humana; hombres recluídos, hombres con luces y sombras, hombres leales, hombres compañeros.

Mi cafetín de Buenos Aires

Y mis compañeros de celda en aquel primer piso, hacedores todos para que la cárcel fuera, no una mera –y rigurosa– privación de libertad, sino una forma de vida donde vivir era posible y necesario.

Ya he mencionado a Lopecito, a Juan Pablo, al Chueco, al Viejo Bayarres, entrañables compañeros de convivencia. Con el Negro Montero no parábamos de leer, polemizar, discutir y la celda era el universo. Estando con el Pileta, en una requisa el oficial encontró en nuestra celda un pedazo de varilla de construcción de unos 25 centímetros de largo; obviamente preguntó de quién era y el Pileta se hizo autor. Cuando le preguntó para qué tenía eso le respondió con una serenidad pasmosa: "eso es una aguja de croché", mientras yo contenía la respiración.

En período de aprete y de pijeos personalizados utilizaban a un compañero "difícil" para complicarle la vida a su compañero de celda. El Viejo Paiva vivía en un estado de confrontación permanente con los milicos: golpeaba la puerta a cada rato reclamando algo. Había conseguido de esa manera, a fuer de cansancio, que le autorizaran una jarra de leche por día para su estómago estragado por la gastritis. No la toma-

ba, me la daba a mí. “Yo la pido pa' el Memo”, decía después cagándose de risa.

De las anécdotas del Viejo Agulla se podría escribir un libro entero. Bandidazo, se había inventado una enfermedad ósea que requería frotarse vinagre en los tobillos para su tratamiento. A modo de excepción le autorizaron el ingreso del producto. En realidad el vinagre se lo tomaba para paliar la abstinencia del alcohol. Personaje total el Viejo Agulla... Cuando lo subieron a otro piso vino Zorrón a la celda, dirigente sindical de UTE que integró las primeras tandas de compañeros comunistas que empezaban a llegar al Penal. Yo, joven pero ya con varios años de cana; él veterano pero preso nuevo. Muy buen intercambio logramos, en lo político, en lo humano, hasta en lo familiar.

Mi última estación en el primer piso fue en el sector B con el Negro Burgos. Nos dimos una panzada literaria, casi hasta la indigestión. Fue en esos días que levantaron la veda que pesaba sobre Jorge Luis Borges y un tomo enorme con sus obras completas le ingresó a Martín, por visita. No sé cómo hizo el Negro para persuadir a Martín de que nos prestara aquel botín, nuevito, recién ingresado, sin que su dueño pudiera abrirlo siquiera. Alternábamos su lectura, terrible panzada literaria nos hicimos con el Viejo Borges.

Y me fui del primero sabiendo que en el cuarto piso mejorarían mis condiciones de reclusión. Pero me fui sabiendo que de aquella planchada me llevaba conmigo vivencias que me habían marcado fuertemente.

Me despedí de aquel piso como se despide un alumno de la institución que enriqueció sus conocimientos. El aprendizaje, las enseñanzas allí recibidas serían para toda la vida. Primer piso: mi cafetín de Buenos Aires.

La educación sentimental

Buena parte del cine argentino de los años 60 y 70 que llegó a nuestra pantalla supo secundar al *spaghetti* y, sobre todo, al "ciclo histórico" en lo que a calidad respecta.

No obstante, los presos éramos duchos en sacarle jugo a un ladrillo cuando la mano venía de pantalla berreta. Por eso nos prestábamos al juego: nos conmovimos con Sandrini, bailamos con el Club del Clan, nos cagamos de risa con el cachondeo de Porcel y Olmedo y el cabarute que les secundaba.

Luis Sandrini tenía el don de manejar a su antojo las fibras sensibles del público. Sus dotes de comediante solían sobreponerse a guiones y directores. Más que ver la película uno lo veía a él y no importaban las flaquezas de la historia o las simplificaciones argumentales. El gesto tierno, la cabeza ladeada, la bondad de sus ojos saltones, el dicho ocurrente y hasta el tranco apurado cuando se iba enojado. Una popularidad sostenida durante décadas en las salas populares del Río de la Plata.

No fue el mejor Sandrini el que llegó a nuestra pantalla por más que el actor mantuvo encendida su personalidad en *El profesor hippie*, *El profesor patagónico* y *El profesor tirabombas*, trilogía que dirigió Fernando Ayala entre 1969 y 1972. En estilo de comedia musical Sandrini encarnaba al profesor Montesano, un docente de secundaria compinche de sus alumnos y resistido por las autoridades por trasgresor de las normas. Todo muy liviano, por cierto, y colorido, con el aire juvenil de la época: mucha música en boga a cargo de La Joven Guardia, Los Náufragos y el cantante Piero, entre otros.

El abuso de sensiblería de Sandrini creció con los libretos de Abel Santa Cruz en *Bicho raro*, o con la dirección de Enrique Carreras en *Los chicos crecen*. Junto a José Marrone fue uno de los payasos en *Pimienta y Pimentón*, y se despidió de la planchada con una comedia de enredos, *Hoy le toca a mi mujer*, junto a Malvina Pastorino, su esposa en la vida real. Por encima de todo Sandrini era Sandrini, qué joder.

Rock en la prisión

Durante 50 años Enrique Carreras dirigió más de cien películas argentinas. Salvo alguna honrosa excepción lo suyo fue un cine populachero, frívolo, carente de formas y contenidos desde lo artístico, aunque con buena taquilla la más de las veces. Sobre todo por el oportunismo de llevar a la pantalla fenómenos exitosos del momento, particularmente los de corte musical.

Así, una noche desde la cucheta de mi celda escuchando el "estreno" de aquella semana, me sumergí en el tiempo recordando la cola interminable de gente frente al cine Rex, en 1964, conmocionada por la llegada a la pantalla de *El Club del Clan*. Aquel suceso musical explosivo y fugaz; la nueva ola local que desde la vecina orilla expandía ritmos juveniles como el twist o el rock, copando la audiencia desde la televisión, la radio y la RCA Víctor que vendía discos como pan caliente. Allí estaban, regresados en la planchada, Palito Ortega, Violeta Rivas, Johny Tedesco y los demás muchachos, que devolvían a nuestros sorprendidos oídos aquellas canciones pegadizas y ligeras que recreaban tiempos divertidos de una adolescencia no tan lejana.

Por cierto que Carreras aprovechó el *boom* y pocos meses después, en 1965, ponía en pantalla a las dos figuras relevantes de la nueva ola, Palito Ortega y Violeta Rivas en *Fiebre de primavera*. Y luego siguieron engendros de los años setenta tales como *El picnic de los Campanelli*, alocada familia televisiva trasladada a la pantalla grande; *La super super aventura*, pésimo remedo de los filmes de super agentes; *La familia hippie*, donde Enrique Carreras vuelve asociado a Palito Ortega, con el agravante que este comenzó a dirigir sus propios productos, aún peores que los de su maestro. Tuvimos que soportarlo en *Amigos para la aventura*, acompañado por Juan Carlos Altavista y el boxeador Carlos Monzón, y en *Brigada en acción*, una exaltación sin tapujos de la

policía argentina. Este título de 1977 integra la nómina del denominado "cine de la dictadura". Y nosotros ahí observando sentaditos, quietitos, ausentes.

Las comedias musicales argentinas de los setenta no se agotaron con Enrique Carreras y Palito Ortega. Nos visitaron otros cantantes de moda como Sabú en una película titulada *El mundo que inventamos*. Cacho Castaña, Alberto Cortez, Aldo Monges, Tormenta y Katunga, alternaron en *Los éxitos del amor,* que traía en el paquete a una jovensísima Graciela Alfano que no pasó desapercibida en aquel público.

El mismo estilo lo mantuvieron musicales tales como *Adiós Alejandra*, edulcorada comedia con la joven María de los Angeles Medrano y el cantante Raúl Padovani, o *El extraño de pelo largo*, título que recoge el éxito y la participación de La joven guardia, junto a la presencia de Lito Nebbia, pionero con Los Gatos del incipiente rock argentino de entonces.

Foto foto

Pero no todas fueron pálidas en materia de musicales provenientes de la vecina orilla. *Argentinísima* (l y II) que realizaron Fernando Ayala y Héctor Olivera traían gusto a otra cosa. Concebidas para promocionar el folklore y las bondades naturales de diferentes regiones del país, la *Argentinísima* de 1972 nos deleitó con nombres mayúsculos del cancionero popular argentino: dígase don Ataualpa Yupanqui, Ariel Ramirez, Cafrune, Falú, Guarany, Ramona Galarza, Jaime Torres, Chalchaleros, Quilla Huasi, entre otros. Y nada menos que al maestro Astor Piazzolla y la reconocida vedette Nélida Lobato representando la música y la danza de Buenos Aires.

En el inconsciente colectivo de los presos, luego de la cabalgata folklórica argentina, quedaron flotando los versos a viva voz de Horacio Guarany: "Si el vino viene viene la vida..." Bueno, que llegue de una vez era nuestro deseo.

Al año siguiente, *Argentinísima II* acusó el efecto de "más de lo mismo", careció del nivel estelar y del ensamble narrativo de la primera. Aún así sumó figuras representativas como los hermanos Avalos, Ginamaría Hidalgo, Los Fronterizos, Julia Elena Dávalos, Los del Suquía, Edmundo Rivero, Luis Landriscina y otros.

Varios de los artistas partícipes de la primera versión no integraron el elenco de la segunda; algunos de ellos en aquellos días sufrieron persecución, exilio o muerte. Detrás de las bellas postales de estos musicales asomaban nubes negras presagiando tormenta.

Pero *Argentinísima II* nos puso de cara a un personaje que gozó de amplísima popularidad en el Penal de Libertad. Cuando se encendía "la lata" y se escuchaba su voz como que no había otra cosa más importante que prestarle atención. Los cuentos de Luis Landriscina eran, sencillamente, imperdibles para los presos. Nadie como él para describir usos y costumbres del Río de la Plata, particularmente de la vida en provincias y departamentos, por una vía humorística que resultaba poco menos que irresistible a nuestros oídos.

No importaba que a fuer de volver a escucharlos, terminábamos sabiendo sus cuentos de memoria. Porque, por un lado estaba la anécdota contada y la situación humorística que remataba la historia, pero cuánto significaba el decir del hombre, la forma de narrar, el tono, los matices, las pausas. Ahí radicaba, seguramente, el éxito del cuento. Tanta atención dedicamos a los espacios semanales de Landriscina en "la lata" que terminamos incorporando a nuestro lenguaje cotidiano términos suyos. "La chancha de Landriscina" (que terminaba con el animal trepándose solita a la carretilla para que la llevaran a aparearse con el chancho de otra estancia), o el del opa del pueblo que reparaba en la comisaría del pueblo las fotos de los requeridos preguntando si aquellas caras eran "¿Foto foto?"... El "¿Foto foto? pasó a ser léxico canero.

Masacre en el Puti-Club

Una última variable del cine argentino de los '70 en nuestra planchada correspondió al género "cine de burdel".

Así como Enrique Carreras explotaba la comedia sensiblera o musical, Gerardo Sofovich junto a su hermano y otros colegas impulsó un cine inspirado en el humor subido de tono, verdoso tirando a procaz, sostenido por figuras provenientes de la revista porteña, cómicos y vedettes que traían a la pantalla lo mismo que hacían en el teatro: humor de brocha gorda, y mucha anatomía femenina bien dispuesta a exhibirse. Una picaresca muy porteña, carente de originalidad, chabacana y ramplona la más de las veces que, hay que decirlo, ocupaba generosamente el ojo de los presos.

Allí tuvimos dimensión de la popularidad creciente del Negro Olmedo, conocimos al Gordo Porcel, a un gran actor como Javier Portales, al reiterado Tristán, a Juan Carlos Altavista, un Minguito que supo granjearse simpatías. Y una nutrida pléyade femenina pidiendo pista: Moria Casán, Susana Giménez, Graciela Alfano, Mariquita Gallegos, las hemanitas Ethel y Gogo Rojo, entre otras.

Los vampiros los prefieren gorditos, *Los caballeros de la cama redonda*, *Hay que romper la rutina*, *El gordo catástrofe*, *Basta de mujeres*, *Custodio de señoras*, sugerentes títulos de este ciclo que alcanzó un puntito más arriba en *La gran ruta*, dirigida por Fernando Ayala en 1971, con Luis Brandoni en el elenco. Una picaresca iniciada en los sesenta con *La cigarra no es un bicho*, que abrió paso a la saga sobre correrías y descontroles en "hoteles alojamiento", "villas cariño", etcétera.

En una escena de cama donde una jovencita Graciela Alfano quedaba en cueros, el Cafi no se aguantó y lanzó un sonido gutural que despertó la risa del público. Al término de la función el sargento del primer piso, el Tigre Rebollo –así apodado porque le decía "tigre" a todo preso al que se dirigía– lo llamó aparte al Cafi y le dijo canchero: "Tigre, yo lo entiendo pero otra vez no me haga eso..."

Es cierto, algunos compañeros no recibieron de buen grado que a nosotros, presos políticos, se nos intentara socavar la moral con este tipo de películas. Entendían que esta programación estaba destinada a deteriorar los valores de los prisioneros mediante la exhibición de mujeres provocativas y semidesnudas... En fin, si de algo no carecía el Penal de Libertad era de diversidad de opiniones.

Seis en punto

Por supuesto que la reprobación a ese tipo de películas no era una de las reivindicaciones principales en la agenda del "seispuntismo". Encolumnados tras una serie de postulados políticos –que tenían que ver con la revolución, la vanguardia, las alianzas y las estrategias a nivel nacional e internacional y cosas por el estilo– este grupo de compañeros del MLN creció y se desarrolló en los pisos "de arriba" del Penal, sobre todo cuarto y quinto piso donde fueron mayoría y controlaron los resortes de poder que tenían los presos.

Esto significaba determinar quiénes ocupaban las comisiones y puestos de trabajo más importantes (cocina, pelada de verduras, lavada de tachos de cocina y otros), preferidos por la oportunidad de diálogo e intercambio colectivo que posibilitaban.

Más allá de las concepciones políticas adoptadas, que como tantas otras podían compartirse o no, la operativa utilizada generaba división y tensiones varias dentro del colectivo. Caracterizaba a este agrupamiento un espíritu de secta cuya lema parecía ser: si no estás conmigo estás contra mí. Esto aplicaba para el resto de los compañeros que debieron someterse a un manejo arbitrario, sobre todo de sus posibilidades de trabajo fuera de la celda. Una práctica reñida con las elementales normas de convivencia carcelaria entre presos políticos.

El fenómeno "seispuntista" adquirió mayor relevancia entre los años ´77 y ´80, en momentos en que la mayoría de los presos hacía un proceso político "a la inversa", que priorizaba fortalecer la unidad, la solidaridad, el compañerismo dentro del bando de mamelucos grises frente al avance de la política represiva de una cárcel que se tornaba prolongada, dura y capaz de mellar anímica y psicológicamente a los compañeros más desvalidos. Las diferencias políticas que pudieran exisitir, que por supuesto existían, no podían menoscabar la prioridad de mantener el colectivo de presos unido en torno a valores y principios comunes.

Como era de suponer, las autoridades de la cárcel seguían de cerca este tipo de desencuentros entre reclusos y en buena medida lo estimularon mientras les fue útil para mantener un factor divisionista entre los presos. En el correr de 1980, de cara al plebiscito de la reforma constitucional impulsada por el gobierno, tomó cuerpo y arreció una campaña de denuncia internacional impulsada por este grupo alertando sobre las graves consecuencias que podría aparejar el triunfo del SÍ en las cárceles políticas.

Esto motivó cambios drásticos en el *status quo* existente: a instancias del entonces jefe del celdario, mayor Mario Mouriño, en un clima de tensión y enrarecimiento interno sobrevino la represión sobre el "seispuntismo". Les tendieron provocaciones, fueron trasladados masivamente al primer piso, se declararon en huelga de hambre y sacaron a la máquina a una quincena de los identificados como cabecillas.

En los días previos al plebiscito, a través de la prensa oficialista los militares "denunciaron" la conspiración sediciosa y desestabilizadora de los "seispuntistas", intentando justificar la necesidad del voto por el SÍ. Como es sabido, ni esto ni el resto de la prédica miliquera logró torcer la voluntad mayoritaria del pueblo y el triunfo contundente del NO.

Pero internamente, en la cárcel el saldo fue amargo, doloroso, no solo para los compañeros sobre los que recayó

directamente la represión sino para todo el colectivo en su conjunto. Nadie salió indemne de esta experiencia. Una película que hubiéramos querido no haber visto.

El mate y el viru viru

La cocina era el servicio principal del Penal, el que "sacaba" más compañeros de la celda y el que permitía más "viru viru", lo que es decir reunirse, conversar, intercambiar grupalmente. Y la importancia de la tarea: preparar el desayuno, el almuerzo y la cena para 1500 personas (los presos y una parte del personal militar afectado a la guardia). Ah, también dos veces por día se enviaba a los pisos los tachos con el agua caliente para el mate, nada menos.

Los turnos diarios de cocina estaban integrados por una treintena de compañeros que bajaban a las cinco de la mañana y regresaban a sus celdas a las ocho de la noche. Se trabajaba intensamente pero había suficientes momentos para descansar, tomar mate y charlar.

Anexo al servicio de cocina estaba la pelada de verduras que insumía varias horas por parte de doce o catorce compañeros que pelaban lo que iba a utilizarse en la comida de ese día. Allí también se tomaba mate y se conversaba a discreción durante muchas horas por día. Otra tarea complementaria a cocina era la lavada de tachos: grupos de ocho o diez compañeros después de almorzar y de cenar bajaban a lavar los tachos y utensilios utilizados para cocinar. No era una tarea precisamente placentera, pero había que hacerla.

La panadería empezó a funcionar meses después que la cocina, una vez construido un enorme horno donde se cocía el pan (porteño) para almuerzo y cena, y bizcochos para el desayuno. Era trabajo nocturno, desde diez de la noche a seis de la mañana y también permitía a los presos matear y conversar a gusto. Los turnos de panadería ocupaban una quincena de compañeros.

Entre 60 y 70 presos trabajaban diariamente en aquel enorme recinto situado en la parte posterior del celdario. Los distintos espacios destinados a cocina, carnicería, pelada de verduras, panadería y lavada de tachos eran vigilados por soldados armados con escopetas ubicados en los alto de un muro central con visual hacia todo el recinto.

Los milicos no decidían quiénes trabajaban en estos servicios, la selección estaba en manos de los presos, por eso revestía importancia la designación e integración de cada turno de cocina y los servicios afines. Este "ejercicio de poder" dentro del colectivo de reclusos aparejó las situaciones conflictivas a la que hemos referido.

En cocina me tocó trabajar integrando una cuota muy minoritaria en un turno conformado por algo más de treinta compañeros. Los ocho que cubríamos esa cuota teníamos nuestro sector de trabajo, nuestras tareas y nuestro lugar de descanso donde tomar mate y charlar. No teníamos casi contacto con el resto de los miembros del turno, salvo las cuestiones inherentes al trabajo.

Y debo confesar que ese período –algo así como un par de años– me resultó fructífero, enriquecedor. Entre los ocho logramos establecer una dinámica de trabajo y un entendimiento en general que nos permitió trabajar cómodamente, más allá del sistema cuotificado imperante. Estábamos como dentro de una burbuja. En términos grupales fue la experiencia más provechosa que me tocó vivir en la cárcel.

Alternábamos nuestras tareas en equipos de cuatro y nos dabámos tiempo para todo: intercambiar información, discutir políticamente, abordar las cuestiones ideológicas: viru viru en abundancia. Pero también el diálogo fraterno, desde lo humano, lo personal, las vidas de antes y las que imaginábamos de futuro, además del libro que estábamos leyendo, la última película del cine de planchada, la música de la noche anterior y, por supuesto, criticar mucho a los demás y reírnos de todo, no importaba qué.

La rueda de mate, el compañerismo, la confianza, la amistad, la complicidad. Pueblito, Nicola, el Crisis, el Gato, Sosita, el Yorca, Daniel. Muy buenos momentos compartidos en aquel rincón de la cocina donde recalaban los ocho. Son ocho los monos, yo los conozco. Por más que a veces alternaban otros queridísimos compañeros como Coca Cola, el Pardal, El Pelado Ruben, el Torito, Rubito y muchos otros.

El pan nuestro

En los primeros tiempos del Penal cuando todo estaba por organizarse, tanto sus autoridades como los presos tuvimos la suerte de contar con el Bagre Ruiz entre nosotros. Compañero sanducero con vasta experiencia en el rubro gastronómico, el Bagre no solo sabía cómo debía funcionar una cocina a gran escala sino que destacaba por su propia capacidad de trabajo y también por sus condiciones para formar compañeros en el rol de dirigir y ordenar las tareas. Fue quien organizó y encaminó el funcionamiento de la cocina, formó a los "maestros de cocina", responsables de que todo se hiciera en tiempo y forma.

También en la creación de la panadería del Penal fue el Bagre quien dio directivas de cómo hacer las cosas: el tipo de horno a construír, las máquinas e implementos necesarios, el número de compañeros para cada turno, la cantidad de harina necesaria, etcétera.

Le tocó al primer piso imaugurar la panadería del Penal a mediados de 1973, y me tocó en suerte, junto al Negro Madera, ser uno de los encargados de los turnos, bajo la batuta del Bagre, obviamente. Con el título de "maestro de pala", título honorífico carente de legitimidad alguna, ya que ni el Negro ni yo jamás habíamos conocido una panadería por dentro. Pero bueno, la mentalidad militar exigía reproducir el escalafón jerárquico propio en el contingente recluso.

Una verdadera secuencia de parodia cinematográfica nos tocó protagonizar cuando llegaron las máquinas a utilizarse en la nueva panadería.

Estrenando uniformes blancos (pantalón, chaqueta y gorrito ajustado a la cabeza), los tres maestros de pala en posición de firmes junto a jerarcas de las tres armas que comandaban el Penal, asistimos al descenso de un camión militar de las máquinas, una mezcladora y una sobadora de buena capacidad. Con toda la solemnidad que el acto requería: solo faltó el himno y la venia. Y después las preguntas de rigor por parte de los militares acerca de las bondades de la maquinaria, su capacidad, etcétera, interrogantes que el Negro y yo respondíamos con total dsparpajo, a la par del Bagre.

Hasta ese momento el pan lo proporcionaba un panadero del cercano pueblo de Libertad que se estaba haciendo la guita a costillas de nosotros: un pan de bajísima calidad, hecho que indignaba al Bagre, conocedor a fondo de los ingredientes utilizados.

El último día que el hombre trajo sus canastos de pan berreta, mientras nosotros probábamos el nuevo horno y salían humeantes las primeras muestras de "nuestro" pan, el Bagre tomó una resta de pancitos recién hechos, se apersonó al panadero que estaba por ahí cerca y le entregó el pan: "tome, pruebe esto y compárelo con la porquería que usted nos trae todos los días". El hombre agarró el pan, no dijo nada, dio media vuelta y se fue con la cola entre las patas.

De vaca negra

De aquella primera época de cocina quedaría patentizada en el recuerdo una anécdota merecedora de figurar en el podio de las mejores. Entre los oficiales que cada tanto volvía al Penal con la guardia de su cuartel se destacaba un alférez por su altura (pasaba lejos los dos metros) y por no tener demasiadas luces. Doble Bobo le decían, apodo puesto no sé si por algún preso o por sus propios camaradas.

Cierto día que estaba de guardia en el celdario, bajó a la cocina y le ordenó a uno de los compañeros que encontró más a mano que prepararan tres o cuatro churrascos de entraña para los oficiales de la guardia. No recuerdo ni el nombre ni el apodo de aquel compañero petizo, flaquito y muy bandido, que con acento esteño y mucha seguridad le respondió: “mire oficial, hoy no podemos hacerle esos churrascos porque la carne de hoy es de vaca negra, y las vacas negras no tienen entrañas”.

El Doble Bobo asintió, dio media vuelta y volvió a la guardia a explicarle a sus camaradas la razón por la que se quedaban sin churrascos. Las carcajadas y las puteadas que le echaron los demás oficiales se oyeron desde lejos. El “pichi” le había tomado el pelo de una manera poco menos que humillante... Menos mal que no hubo represalias sobre el “pichi” que pasó a la posteridad con aquella antológica –y riesgosa– respuesta.

Por aquello de que este país es “un pañuelito” y “todos nos conocemos”, solía suceder que muchos presos y oficiales que venían de guardia al Penal se conocían de otros momentos de sus vidas. Ahí la iniciativa de la reacción la tenía el militar: podía ignorar al preso, maltratarlo de manera especial o mostrarse condescendiente, hablarle, saludarlo, etcétera.

Habíamos estudiado juntos cierto tiempo y entablamos una buena relación mientras nos frecuentamos. Cuando me reconoció en el Penal, la reacción inmediata que tuvo hacia mí aquel oficial fue cordial, diría que de tono amistoso. En diciembre del '74, antes que trascendiera el episodio de la muerte de Trabal y los asesinatos de Soca, vino a mi celda y me contó con pelos y señales lo ocurrido. Tenía clarísimo quién había matado a Trabal: “nosotros esperábamos mucho del Viejo, le teníamos mucha confianza”, me expresó con sincero sentir, incluyendo en el plural a camaradas de su generación.

Ocho años después, en el '82, yo con una lumbalgia demasiado molesta estaba esperando que me atendieran en la enfermería, ubicada en el segundo piso, lugar de aprete por

excelencia como ya lo he señalado. Para colmo, durante mi espera ingresó una nutrida delegación de oficiales, de esas que cada tanto visitaban el Penal y provocaban un aprete adicional en milicos y presos. Los gritos de "¡atención!" se sucedían y de repente, cuando pasan cerca de mí, observo de reojo que uno de los oficiales me mira, me reconoce, se sale del grupo y viene hacia mí.

Yo estaba duro con las manos atrás, el hombre con su uniforme de calle se para frente a mí, me mira, me tiende la mano, le devuelvo el apretón y me dice. "¿Todavía seguís por acá? ¿cómo andás?" Le respondo que bien, que espero salir pronto y lo felicito por el ascenso después de observar los dos porotitos de su charretera: ya era teniente. Me agradece, nos deseamos suerte, nos damos la mano nuevamente y sigue la recorrida con el resto de los oficiales.

Aquel episodio me dejó pensativo. Luego en la celda lo repasaba con cierta preocupación: no había sido un gesto normal el de "mi amigo". Ya no éstábamos en el '74, el clima político era otro, había pasado mucha agua bajo el puente. ¡Y pararse a saludarme de esa manera!... ante la mirada –supongo que atónita– del resto de la delegación. Como que se había regalado demasiado, pensaba yo.

No pensé mucho porque al ratito de volver a la celda vino a buscarme un milico y me llevó ante el mayor, jefe de turno del celdario. Dentro de su oficina me hizo tomar asiento y empezó a interrogarme largo y tendido acerca de dónde conocía yo a aquel oficial (lo llamaba por su apelido), por qué me había saludado, qué me había dicho él, qué le había dicho yo a él, y así. Di las explicaciones del caso (las reales, omitiendo obviamente la charla de ocho años antes sobre el caso Trabal) y me regresaron a la celda sin que hubiera represalia alguna sobre mí.

Me temo que la parte más costosa recayó sobre él. Nunca lo supe, ni lo volví a ver. La lumbalgia aquel día no me dio tregua.

Capítulo 12

Las cartas que llegaron

En la primavera del '78 cambié el distintivo negro por el verde (un trozo de tela junto al número, en pecho y espalda, con el color que identificaba a qué piso pertenecía cada uno). En el cuarto piso me sentía tan preso como en el primero pero las condiciones materiales eran otras: trabajo fuera de la celda, mayores posibilidades de comunicación con los demás compañeros, recreos más largos, la planchada más floja en general, y disponer de la celda para mí durante jornadas enteras. El cambio se sentía y mucho. Y en mi caso un detalle nada menor: ¡me tocó una celda que daba al frente de la cárcel!... Las celdas de los pisos de arriba tenía pequeñas-enormes diferencias con las de abajo: poder abrir un espacio más de ventana, la lamparita de la luz dentro de la celda, no había mirilla en las puertas.

Y lo más importante, mis nuevos compañeros de celda: me recibió Alejandro, caído por el PVP no hacía mucho tiempo. Obrero de la carne, y cien por ciento anarco, emocional, puro corazón, gran tipo. Al poco tiempo se fue en libertad y llegó el Inge. Venía de siete años de encierro total en el segundo piso, así que es fácil de imaginar lo asombrado (y maravillado) con aquella "otra" cárcel del cuarto piso. Excelentes compañeros ambos, como también lo fueron el Mudo, maestro de Florida, buenísimo, generoso y conspirador nato; Sosita, con quien tuve una breve convivencia de celda pero mucho tiempo trabajando juntos en cocina.

Con el Yorca compartimos celda, cocina y la comisión del correo que funcionaba en el sector B del cuarto piso. El correo era una celda para cuatro personas. Convivencia y trabajo administrativo en el hogar. Estuvimos allí con Cuchilla de Peralta (apodado así por su pueblo de origen, en Tacua-

rembó, pero por largo, el apodo quedaba en Cuchilla solamente), y con el Fogonero, fanático de Nacional y admirador en aquellos momentos de Wilmar Cabrera, a quien trataba de emular en los picados del recreo.

Esta sí que fue una experiencia atípica: cuatro en una celda doble donde vivíamos y cumplíamos la tarea burocrática de ordenar la correspondencia que ingresaba al Penal –luego de pasar por la censura obviamente– y distribuírla en los pisos y sectores correspondientes. Acá las reglas del juego cambiaban, los códigos de la convivencia eran diferentes a los de la celda común. Cuando prevalecía la buena onda y la distensión la celda era un lugar muy confortable. Casi siempre era así, pero si de repente alguno por hache o por be no andaba del todo bien, el contagio era inevitable. En esos casos, poco frecuentes, había que apelar a la vieja receta de treparse a la cucheta y viajar por donde la historia del libro te llevara.

Estando con el Yorca en una celda simple del cuarto piso nos habíamos propuesto dejar de fumar. Un día nos decidimos y arrancamos. Pasó el mate de la mañana, pasó el desayuno, la media mañana y cero tabaco. Nos mirábamos y tratábamos de darnos ánimo con la mirada. Veníamos bien, hasta que en una de esas sentimos por la ventana ruidos de ciertos movimientos inusuales, nos asomamos y vemos que estaba pasando frente a nosotros la delegación de la Cruz Roja que por segunda vez visitaba el Penal. Empezamos a darnos manija con lo que significaba aquella nueva visita, con que cada vez faltaba menos y todo eso, entrecruzamos miradas cómplices y al unísono manoteamos el paquete de tabaco. Aquella mañana tan promisoria se merecía ensillar el mate y armarse unos buenos cigarros. La ansiedad pudo más.

Halcones y palomas

Nada enorgullecía más a los mandos que mostrar el Penal de Libertad, esa verdadera "cárcel modelo" que habían logrado instalar y mantener. Vuelta y media llegaban delegaciones de militares de todo el país recorriendo las instalaciones, el predio, el celdario y los pisos apreciando aquella joya.

Y no faltaban, por supuesto, delegaciones de militares de los países vecinos. Todo el gorilaje de la región quería conocer la "carcel modelo" de los uruguayos: brasileños, paraguayos, bolivianos... Más vale no imaginarse los diálogos que cruzarían entre ellos durante la recorrida los argentinos o los chilenos acerca de la "solución" adoptada para los presos políticos de sus países.

Eso sí, que vinieran delegaciones de "viejos", como les llamaba la tropa, les complicaba la vida a ellos, a la guardia, y a nosotros, los reclusos, por supuesto. Se apretaba todo, se sucedían los gritos de "¡Atención!" por doquier y si te agarraba fuera de tu celda te convertías en estatua, firme y con manos atrás hasta que pasara el cortejo. Los soldados otro tanto.

Y era en el primero y en el segundo piso donde más se detenían. En el segundo porque estaban los más peligrosos, asesinos irerecuperables que nunca saldrían de allí. Y en el primero porque disponían de la superficie de la planchada para caminar cómodamente y observar el interior del celdario. En tales circunstancias, el estado de alerta y tensión se imponía, dentro y fuera de las celdas.

Pero también ingresaron al Penal otro tipo de delegaciones. Después de varios años de impedimentos por parte del gobierno uruguayo, la Cruz Roja Internacional en 1980 logró acceder al Penal de Libertad. Recorrieron la cárcel y entrevistaron uno por uno a todos los reclusos. También recibieron a familiares en el hotel de Montevideo donde se alojaban. La campaña en el exterior denunciando las violaciones a los Derechos Humanos en las cárceles políticas uruguayas fue in-

tensa durante la dictadura. Ingresar al Penal de Libertad era un objetivo importante en la agenda del organismo humanitario, insistieron hasta que lo lograron. Otro tanto con la de Punta de Rieles, la cárcel donde estaban las compañeras.

Para nosotros y para nuestros familiares la presencia *in situ* y el diálogo con la gente de la Cruz Roja, si bien no modificaba en lo esencial la política carcelaria existente podía incidir favorablemente en algunos aspectos. Por lo pronto dejaba la sensación de que no estábamos tan desprotegidos.

Tres años después, nuevamente fuimos visitados por la Cruz Roja. Años después trascendió parte del informe de uno de los miembros de la delegación de la Cruz Roja que en 1980 visitó Uruguay, Argentina y Brasil, que decía a propósito del Penal de Libertad:

> [...] el lugar en el cual el sistema de detención (medidas de seguridad, aislamiento, incomunicación, sanciones, etc.) es llevado más allá de lo que es habitual ver, tanto en el dominio de la seguridad como en la búsqueda de todo aquello que pueda dañar al hombre encarcelado (Informe de la Asociación de Presos Políticos)

El informe señalaba que Libertad "tiene la reputación de triturar, física y moralmente a los detenidos, en pocos años".

La extensión del horario de recreo –para algunos pisos por lo menos– fue uno de los logros más tangibles que dejaron tras su paso, así como donaciones de música para "la lata", ¡y libros! El aporte de material de lectura por parte del organismo constituyó una buena dosis de renovación literaria que mucho agradecimos.

Siempre contamos con una rica y representativa reserva de literatura latinoamericana, desde pioneros del siglo pasado como Ciro Alegría, Arguedas, Carpentier, Vallejo, Asturias, Rómulo Gallegos, hasta los forjadores del boom de mediados del siglo XX. Salvo García Márquez, proscripto de

las nóminas oficiales, contamos con toda la obra de Vargas Llosa y Roa Bastos, obras de Rulfo, Donoso, Scorza, Carlos Fuentes, Cabrera Infante, Herrera Luque, entre otros.

La donación de la Cruz Roja actualizó la obra de varios de estos autores, pero también fue oxígeno literario de otras latitudes. Por ejemplo, de la nueva generación española: Juan Marsé, los dos Goytisolo que se sumaron al Pío Baroja, Camilo José Cela, Arturo Barea, entre otros autores de la madre patria –además de los clásicos de siempre– que nos acompañaron largamente. De la patria de Kafka, siempre muy requerido en el Penal, la Cruz Roja nos dio a conocer a Milan Kundera, una grata novedad literaria.

Otros libros de excelente calidad quedaron entre nosotros luego de la visita de esta delegación: *Historia social de la ciencia*, de John Bernal, que luego fue perseguido y censurado. También un libraco enorme que constituyó todo un tesoro en mis manos: *La historia del cine mundial* del francés George Sadoul.

Figuritas de colores

A partir de 1980, a la par del *spaghetti* y de las comedias argentinas de Porcel y Olmedo, empezaron a alternarse producciones norteamericanas, fundamentalmente de los años setenta. O sea películas “nuevas”, lo que para nosotros no era poca cosa, independientemente de la calidad de las mismas.

Porque, claro, realzaba la pantalla el tecnicolor, la evolución de la técnica narrativa, el cuidado de la banda sonora y ese tipo de cosas que tienen que ver con el envoltorio. No era lo mismo un bodriazo antiguo, lento y en blanco y negro que un bodriazo colorido, ágil y con sonido modernoso.

Y vaya si los tuvimos. Por ejemplo debimos comernos a todo color y en cinemascope al corpóreo Patón, interpretado por Bud Spencer. El director Steno nos obsequió al brusco y obeso detective por partida doble: *Detective pies planos* y *Patón en Hong Kong*. Espantosas ambas.

A Roger Moore lo conocíamos como El Santo de la tele de los sesenta. En la planchada apareció junto a Tony Curtis en una comedia de espionaje titulada *Conspiración en Londres*, con acciones burdas y humor no logrado, detalles menores para el *caché* de Moore, teniendo en cuenta que a esa altura ya estaba lanzado como el nuevo agente 007 en lugar del irremplazable Sean Connery.

Dentro de este paquete llegó un filme yanqui de ciencia ficción que en su momento marcó cierta singularidad argumental, por más que después la historia reaparecería más de una vez. *Abandonados en el espacio* cuenta la odisea en la estratófera de tres astronautas de la NASA que se cruzan con una nave soviética –de diseño similar a las marmitas de la cocina del Penal– cuyo piloto se ha quedado sin oxígeno. Esto los pone en el dilema de si auxiliarlo o no: discuten, consultan a la base y, finalmente, deciden socorrerlo. Gregory Peck, Gene Hackman, Richard Crenna y David Jansen después de esgrimir ceños de guerra fría terminan poniendo tibias gotitas de deshielo en la sonrisa final. "¡Ché, un poco de oxígeno no se le niega a nadie!", gritó el Viejo Agulla desde su butaca. El carcajeo que desató fue lo mejor de la velada.

Siguiendo con el cine de color y aventuras, un saludable *topless* de Ursula Andress en paisajes africanos y un viejo malvado interpretado por Orson Welles quedaron como única referencia de *La estrella del sur*, típica comedia de acción precursora de la búsqueda de esmeraldas perdidas con que Hollywood atestó las pantallas. Ni Emilio Salgari ni Julio Verne podían faltar a esta matinée nocturna. *Sandokán* a la italiana –más que de la Malasia un tigre de la "malaria"–, y en *La isla misteriosa*, acusando desgano Omar Shariff funge de Capitán Nemo en un Nautilus a la deriva que hacía agua en nuestros ojos.

Cambió la pisada

Pero de aquel cine en colores de películas relativamente nuevas también recibimos gratificaciones. Así, de pronto, un título en su momento costoso y muy publicitado: *La fierecilla domada*. Franco Zefirelli en 1967 recreó una de las obras más populares de Shakespeare, con la pareja estelar de los años sesenta: los no menos publicitados Elizabeth Taylor y Richard Burton prestándose a una divertida comedia de enredos, lucha de sexos (y de clases, si se quiere) en la Italia renacentista. Con un aditamento: una banda sonora deleitable a cargo de Nino Rota.

No le fue en saga, para un público a esa altura tolerante, complaciente, *Hay una chica en mi sopa*, otra comedia romántica de tono menor pero no exenta de los recursos humorísticos de un grande como Peter Sellers, acompañado en la ocasión por una rubiecita alegre y pizpireta, la incipiente Goldie Hawn.

La literatura mantenía su correlato en la pantalla. El novelista norteamericano Davis Grupp ya nos había inquietado unos años antes con la paradigmática *La noche del cazador*; ahora su novela *Desfile de tontos* se traducía en forma de cine como *El hombre dinamita*. En tiempo de la gran depresión, James Stewart junto a dos compañeros de presidio intentan rehacer sus vidas al recobrar la libertad pero, ya se sabe, estas opciones suelen complicarse. Destacados en el reparto George Kennedy y Anne Baxter.

A contrapelo de su título, *El cómico* se inclinaba más hacia el drama que hacia el humor. Este filme de 1969 dirigido por Carl Rainer describe a través de un largo *flashback* la peripecia de un actor cómico, encarnado por Dick Van Dike, puesto en el trance del pasaje del cine mudo al sonoro, preso de contradicciones entre su faceta artística y el oscuro individuo que esconde su vida personal. Alusiones a una época dorada del cine mudo donde se rinde tributo a figuras tales

como Buster Keaton, Stan Laurel y Harold Lloyd. Inevitablemente esta película remitía demasiado a la ponderada *Sunset Boulevard* (*El ocaso de una estrella*) donde Billy Wilder en 1950 recrea magistralmente aquellos momentos de Hollywood. La planchada había recuperado el nivel de su cine.

Cuando calienta el sol

El sábado 20 de mayo de 1972 dos parejas hermanadas por la amistad y la militancia concurrimos al estreno del cine 18 de Julio. Fue la última vez que concurrí al cine antes de caer preso, ocho días después. Se exhibía *Morir de amor*, película francesa que recreaba el sonado caso de una profesora de un secundario, –certeramente interpretada por Annie Girardott– que entabló un romance con un alumno, relación que aparejó intervención judicial, escándalo de prensa y desenlace trágico.

Pero antes del plato fuerte francés las siempre aguardadas *sinopsis*. Mi viejo amor por el *western* se removió en la butaca viendo aquel avance que no pude dejar de agendar en mi mente. Charles Bronson y Alain Delon a los balazos en un tren que incluía pasajeros especialísimos, tales como un desconcertante Toshiro Mifune –¡un samurai en el *far west*!– y Ursula Andress, siempre en estado de gracia, claro.

Pasó la sinopsis, pasó el suicidio de la profesora francesa, pasó aquella grata y postrera salida al cine. Y pasó mi última semana en "la calle", a la sazón cargada de riesgos y presagios antes de verme embarcado en un destino de cárcel, tan inesperado como previsible, que cerró a cal y canto el camino de mis 21 años de entonces.

Es de imaginar mi sorpresa, ocho años después y con mucho metraje de cine carcelario recorrido, cuando las imágenes de aquella sinopsis reaparecieron en mis retinas: *El sol rojo* brillando a pleno en la noche de la planchada. Y en mi interior.

Por supuesto que no perdí tiempo en buscarle méritos a aquella mezcla de *spaghetti* y artes marciales, una historia excéntrica y entretenida, de las que caracterizaban a su director Terence Young. Pero en lo personal, confieso que la sensación fue de que, bueno, las cosas tardan pero llegan, una suerte de continuidad existencial, trozos de vida y de cine, de antes y de ahora.

Observando las imágenes, recordando aquella última ida al cine, y sin dejar de congratularme con la llegada de *El sol rojo* a la planchada, se fue apoderando de mí una fuerte sensación de angustiosa pérdida. Mi amigo de aquella noche del cine 18 de Julio también había caído preso pocos días después que yo. Lo que fue alegría por la noticia su liberación de la cárcel de Punta Carretas un año y medio después, se transformó en profundo dolor enterarme de su secuestro y muerte en Buenos Aires, en setiembre de 1974, junto a otros dos compañeros también compatriotas, a manos de agentes uruguayos y argentinos.

Su pareja de milagro zafó de correr su misma suerte y pudo refugiarse en Europa meses después. Mi compañera, por su parte, estaba presa en Punta Rieles luego de haber sido detenida un año después que yo. Aquel sol rojo en verdad ardía fuerte en la piel.

Una gatita y varios chantas

El cine de planchada era un cine de contexto. Imposible entenderlo y difícil explicar sus efectos sin comprender, (o imaginar, al menos) las condiciones que lo hacían posible. Allí lo trágico podía llamar a la risa, lo trivial volverse trascendente o lo más natural revestirse de absurdo. El ida y vuelta de ese público con aquella pantalla era capaz de torcer la lógica de un guión o desvirtuar el desenlace previsible de una secuencia. En nosotros, tanto la fantasía como

el sentido común, en tanto espectadores de cine, estaban predeterminados por las condiciones y las circunstancias materiales y psicológicas. Más que lo que la película de turno ofreciera era la percepción de aquel público la que hacía que tal o cual película rindiera en un sentido o en otro.

A veces ocurrió que algún título sin pretensión alguna de pasar a la historia del cine cayó en la planchada en el momento justo para dejar plantada una bandera referencial. El público y el entorno podían hacer de una película algo que no era. El cine puede lograr este efecto en cualquier ámbito, podría decirse, y con razón. Al cine del Penal de Libertad le tocaba las generales de la ley, pero las leyes en aquel lugar parecían ir un poco "más allá".

Quizás este efecto se debiera a la necesidad de encontrar en el cine motivos de distensión, de recreación o de gratificación, especies que no abundaban en aquella galaxia. O la risa, la carcajada fácil, como ya hemos anotado. En aquellas circunstancias el cine propiciaba un efecto difícil de experimentar en cualquier otra sala más o menos "normal".

Películas que llegaron a ser emblemáticas en ese sentido fueron *El búho y la gatita* y *Los chantas*. Dos títulos de los años setenta, muy disímiles entre sí pero con similar resultado en la percepción de la planchada.

El director Herbert Ross, un experto en comedias musicales o románticas, contó con Barbra Streissand y George Segal como pareja central de una historia sentimental que lleva a la unión de dos seres antagónicos signados por la desdicha común: ella prostituta sin mucho éxito y él escritor frustrado. Dos fracasados que empiezan a encontrar la felicidad cuando son expulsados del precario edificio en que vivían.

Un argumento bastante trillado por Hollywood y por el cine en general, pero lo que señalábamos: *El búho y la gatita* logró sacarnos, por unos instantes, del clima de aprete que el Penal atravesaba en los primeros meses de 1978. La gracia, la frescura y la seductora liviandad de la mujer, el desconcier-

to, la torpeza y la timidez del intelectual, los razonamientos tan opuestos de ambos y la atracción que, desde puntos de partida diferentes, de a poquito se van dispensando. Todo esto y seguramente un par de razones más conspiraron a favor de esta comedia placentera que fue capaz de alegrar el ambiente y tonificar muchos de los corazones solitarios que palpitaban frente a la pantalla.

Y *Los chantas*, decíamos. Que llegó a nuestra pantalla en otro momento difícil (si es que hubo alguno fácil) en la vida del Penal. Era el tiempo que prefiguraba situaciones de tensión extremas, un marco de aprete que dejó el amargo saldo de dos compañeros "autoeliminados" según los partes oficiales. Los presos sabíamos que el suicidio no era opción ni para el Gato Sosa ni para el Gorila Ramos, dos tipos sólidos, de convicciones firmes. Que ambas muertes ocurrieran en momentos de soledad, sin testigos confiables cercanos, no resultó un detalle menor a la hora de interpretar la trágica dimensión de los hechos: el Gato estaba aislado, solo en una barraca vacía, con su pena cumplida y la libertad ya firmada. El Gorila estaba sancionado e incomunicado en un calabozo de la isla.

Los chantas es una película argentina de 1975 dirigida por José Martínez Suárez, que reúne un nutrido y solvente elenco donde sobresale Norberto Aroldi, autor del libro homónimo y fallecido joven en aquellos años. Se trata de un grupo humano diverso, igualados por la condición de inquilinos de una pensión bonaerense pero, sobre todo, por pertenecer al bando de los perdedores en la vida. Tienen por hábito reunirse en la azotea del inmueble. Allí transcurre buena parte de sus vidas grises, chatas, tediosas, que solo un golpe de fortuna con el que sueñan podrá mejorar. Un vendedor ambulante, un cafetero callejero, un timbero, una prostituta, la veterana dueña de la pensión (un gran trabajo de Olinda Bozán), un provinciano recién llegado, un fotógrafo de plaza. Todos a su vez alternan con estafadores, raterillos y jodedores de poca monta que andan en la vuelta. El Flaco

(Aroldi), personaje que recuerda al Belmondo de Godard, es líder, referente estimulador que mantiene vivas en el grupo las ilusiones, las ganas de pasar al frente.

Una fauna variopinta observada con mirada piadosa, escéptica, agridulce, donde los frecuentes toques de humor dejar asomar, desde otro lado, el drama de esas vidas fatalmente condenadas al fracaso. Película de perdedores, de chantas, chiquitos, de vuelo corto. Vista y disfrutada por otros perdedores de otras derrotas, por chantas de otras circunstancias, por inquilinos de otras pensiones. Sin forzar demasiado la mano, los chantas de la película bien podían compadecerse de aquellos pares de mameluco sentados en el suelo que miraban la pantalla como mirando un espejo, empañado y burlón.

Tarea fina

El taller de mecánica dental fue una de las comisiones donde existieron mayores condiciones de "intercambio" entre milicos y presos. Aquello de la mutua conveniencia, tácita, bajo cuerda: yo te hago este favor y vos me dejás vivir.

El taller fue creado a instancias del Viejo Faedo, mecánico dental de Colonia y orfebre de lujo (en los recreos, comilón con la pelota hasta la exasperación). Después de idas y venidas persuadió a las autoridades de la necesidad (real, dicho sea de paso) de instalar un taller donde se hicieran o se arreglaran prótesis dentales para dentaduras desgastadas por lo años y la falta de una atención odontológica más o menos seria, ya que la que existía, pese a los ingentes esfuerzos de compañeros odontólogos, se limitaba a extraer piezas cuando el deterioro era irreversible, y poco más.

El taller fue instalado en una celda doble del cuarto piso, con el equipo de propiedad del propio Faedo antes de caer preso. Los militares pusieron como condición que el servicio fuera extendido al personal de tropa que estuviera de

guardia en el Penal, previa orden autorizada y firmada por los mandos. Esos trabajos tenían un precio que, por supuesto, no lo cobraban los presos. Así las cosas, entonces, el "intercambiio" entre una parte y la otra funcionaba a dos niveles: el legal y el clandestino.

Pasaron por aquel taller un buen número de compañeros, algunos de los cuales aprendieron cabalmente el oficio y con él se ganaron la vida luego de recobrada la libertad. Cuando Faedo recuperó la suya quedó a cargo del taller el Pajarito, otro mecánico dental de vasta experiencia en Montevideo. El tránsito de soldados por aquel lugar era, podría decirse, bastante fluido. Algunos venían con la correspondiente orden que autorizaba el trabajo y, los más, caían sigilosamente a manguear "algo".

"Algo" podía ser arreglo, incrustación o lustrado de un anillo, cadenita, reloj, medalla, pulsera... Y también dientes. Como fue el caso de aquellos dos milicos que, para evitar tener que pagarlas, se apersonaron en el taller pidiendo que les hicieran las dentaduras "de favor". El Pajarito pensó rápidamente y alegó que carecían del alcohol necesario para los mecheros. "Eso no es problema", dijo uno de los milicos antes de irse. Al otro día volvió uno de ellos y de dentro de su abultada campera militar, envueltas en diario, sacó dos botellas de alcohol, no del industrial que usaban en el taller, sino ¡etílico!... Dejó aquel "tesoro" y se fue, de lo más conforme. La media docena de compañeros que trabajaban en el taller lo pensó al unísono y por uanimidad: "a este alcohol le damos". Dicho y hecho. Lo planificaron: hicieron café "para acompañar", cada uno ocupó su lugar y tomaron las debidas precauciones.

Pero la fiesta se redondearía con otro ingrediente para nada menor: el diario que envolvía las botellas era del día anterior, lo que era decir: noticias frescas. El riesgo mayor era que entrara un milico y viera, u "olfateara" algo raro. Las puertas de las celdas de las comisiones siempre estaban arrimadas, nunca cerradas, por eso el riesgo de una visita súbita y peligrosa estaba siempre latente.

Para evitar sorpresas, el Pollo trepó a una silla para alcanzar un estante que estaba sobre el marco de la puerta, donde se guardaba materiales de trabajo. Si alguien entraba se iba a encontrar con un ocasional, casual obstáculo. Desde allí, con el diario entre sus manos y apoyadas sobre el estante, el Pollo, que era alto y tenía buena dicción, leyó las principales noticias del periódico (*El País*, obviamente), mientras Pajarito, el Pelado, Lechuguita, el Pollo, Petrucho (y capaz que algún otro), desde sus asientos, simulaban trabajar, degustando un sabroso e inolvidable café con una generosa dosis de alcohol que sabía a coñac.

No hubo contratiempos ni visitas inesperadas. A la hora de volver a sus celdas el temor de todos era si Petrucho –de aquel plantel el más joven y el más abrumado por el pedo que tenía– llegaría a su celda, ubicada en el otro extremo del sector, sin que el milico que le acompañaba para abrirle la puerta se percatara de los extraños vaivenes que su paso daba rumbo a la celda. Cuando la puerta se cerró con Petrucho adentro, el Pajarito, en tanto responsable del taller, suspiró aliviado, regresó a su celda y se durmió feliz con la sensación de haber levantado una copa "a la salud de todos los compañeros".

Vencedores vencidos

El '83 ya era un año que ponía nuestra cabeza más afuera que adentro. Caía la dictadura argentina; el PIT realizó un 1° de mayo esplendoroso; las elecciones internas de los partidos tradicionales el año anterior permitieron que Seregni desde la cárcel impusiera el voto en blanco y devolviera la presencia del Frente Amplio a la escena política; los blancos marcaron presencia en el cine Cordón; los jóvenes de ASCEEP celebraron una marcha de la primavera inolvidable y los cooperativstas de FUCVAM ganaron viviendas y derechos en las calles. La dictadura jaqueada por el pueblo.

De los casi tres mil presos que pasaron por el Penal de Libertad, los últimos que llegaron en 1983 pertenecían a esa fase de la lucha del pueblo uruguayo: una tanda de jóvenes universitarios, casi todos ellos miembros de la juventud comunista. Eran presos de otra realidad política, traían consigo el aire de libertad y democracia que se respiraba afuera. Contagiaban optimismo, confianza, convicción de que el régimen militar tenía sus días contados

Pero claro, la bestia no podía con su condición rapaz y asesina. El golpe asestado a San Javier y a su gente, tan innecesario y cobarde, no hacía más que evidenciar la frustración de una derrota. La dictadura parecía estar *groggy* pero sus zarpazos finales podían dañar y mucho. En el cuarto piso los rostros de los "rusos" (y de los rusitos, gurises apenas mayores de edad) eran la imagen del desconcierto, del estupor, del no entiendo nada de lo que nos está pasando.

El doctor Vladimir Roslik era el pater familia de todos ellos, por eso su traslado al cuartel y la saña de los torturadores que terminaron con su vida. Como es de imaginar, impactó fuertemente sobre el colectivo de los presos todos y de sus familiares y compañeros en particular. La indignación era tanta como la falta de palabras para transmitirle explicación o consuelo a aquel pequeño colectivo étnico implantado en una cárcel política. El amargo desconcierto de sus rostros, la tristeza instalada en sus ojos lo decían todo.

En esos últimos años de existencia del Penal como cárcel política, en buena medida la siembra de los milicos dio sus frutos, se precipitaron muertes de compañeros (suicidios reales y de los otros, demoras fatales deliberadas de atención médica, males incurables producto de años de verdugueo). Así, además de auteliminaciones impensadas como las de el Gorila Ramos y el Gato Sosa, el Canario Yoldi, el Pelado Balmelli, Pocholo Nieto, Pino Garín, Gerardo Cuesta, el Indio Yamandú, Yuyo Leivas o el Nepo Wassen sumaron sus nombres a una larga y luctuosa nómina de compañeros fallecidos en

el curso de esos años. Saldo doloroso y sin vuelta de un viaje carcelario concebido y diseñado para eso, para que enloqueciéramos, muriéramos o contrajéramos males de por vida.

Aquel lamento del mayor Maciel resultaba por demás premonitorio, cuando en un arrebato de sinceridad le dijo a un compañero: “No los liquidamos a todos cuando tuvimos la oportunidad y un día tendremos que soltarlos; debemos aprovechar el tiempo que nos queda para volverlos locos”.

Réquiem para una pantalla

En febrero de 1983 el cine de planchada cumplió sus 400 funciones. Las últimas programaciones fueron de documentales de la embajada de la República Federal Alemana.

En realidad, el cine, nuestro cine, había finalizado unas semanas antes con el último largometraje que llegó a la planchada. Un filme menor, si se quiere, pero emblemático por cerrar la fila: *Kiss tomorrow goodbye*, un policial con James Cagney de 1950 al que ya nos hemos referido oportunamente.

A esa altura que hubiera o no funciones de cine poco importaba. La época de las “películas” ya había pasado. Pero sobre todo por el momento político que se vivía dentro y fuera del Penal. Cada vez era mayor el flujo de compañeros liberados y las cosas afuera pintaban cada vez mejor.

De todos modos la sala de la planchada seguía deparando sorpresas. La noche del 27 de octubre de 1983 nos sirvieron la cena más temprano que de costumbre y el sargento Pereira ordenó que el cuarto piso se aprontara para “cine”. Pereira estaba de buen talante, ansioso parecía, apurándonos de buena manera.

Bajamos a la planchada del primer piso y nos sentamos, absortos, ante un aparato de televisión, de los grandes de aquel tiempo. No pudimos menos que experimentar un sentimiento de pena frente a aquel advenedizo aparato que había usurpado el lugar de nuestra intransferible, mágica, pantalla de tela blanca, enrollada para siempre.

Pero no había tiempo para nostalgias. Los cambios se precipitaban y había que estar atentos a descubrir nuevas sensaciones. Cuando se estimó que estábamos en hora apagaron las luces, alguien encendió el televisor y vimos por primera vez una pantalla de televisión a color. Toda una novedad. Pero la sorpresa no terminó ahí: aparecieron las tribunas del estadio Centenario colmadas, esperando que ingresaran los equipos. Estábamos a punto de ver –¡en directo!– la primera final de la Copa América de 1983 entre Uruguay y Brasil. La reacción de júbilo fue inmediata y ni bien entró la selección con Francéscoli a la cabeza la planchada se vino abajo. La celeste ganó 2 a 0, gritamos el gol de Enzo de tiro libre y la apilada de Diogo en el segundo tanto. Sucumbimos al poderío del fútbol, uruguayos en definitiva. A la semana siguiente el empate 1 a 1 en Brasil, con cabezazo del Patito Aguilera, le dio una nueva Copa América a la celeste que festejamos pegados a "la lata".

Aquella noche volvimos a la celda satisfechos, habíamos estrenado el televisor color nada menos que con un triunfo de la celeste sobre Brasil. Y Pereira, el más contento de todos, le había arrebatado el partido a los sargentos de los demás pisos, orgulloso de que fueran "sus" muchachos quienes disfrutaran de aquel debut con triunfo celeste.

Desde entonces, hasta el cierre del Penal en marzo de 1985, la televisión se adueñó de la sala del viejo cine. Generalmente se emitían programas grabados: películas, series, entretenimientos, programas deportivos, fútbol. Pero no era cine, era una mierda en definitiva.

Hora de irse

Diez años de cine de planchada. Podría decir mucho más al respecto, pero creo que… ¡está todo dicho!

Habian transcurrido casi doce años de aquel "largo, largo señorcito" con que nos recibía aquella cárcel recién inaugurada en octubre del '72.

El 15 de junio de 1984, cuando llevaba 12 años y 17 días de prisión, el sargento Pereira entró a la celda y me dijo: "Reiman prepare sus cosas que va para el quinto piso, a la celda de 'fulano'"... Un fulano que nadie quería tener cerca y menos de compañero de celda.

Lo miré al sargento como diciendo "me está jodiendo Pereira", pero como no se inmutó, con resignación me puse a acomodar las cosas para el traslado. Entonces sí, viendo mi desazón el sargento me detuvo y sonriendo me dijo: "No, Reiman, es una broma, usted hoy se va en libertad"... Sonreí, creo que más por el alivio de no ir a la celda con "fulano" que por la buena nueva recibida. Enseguida, el cálido saludo de los compañeros que se pudieron acercar, repartí mis pertenencias más "valiosas": camisetas de fútbol, alguna ropa más, y lo principal: mis apuntes de cine que no me animé a llevar conmigo por temor a que me los requisaran. Los dejé en buenas manos. Tanto fue así que meses después de estar en libertad me encontré con Manuel, liberado posteriormente, y puso en mis manos aquel fajo de cuadernos y papeles manuscritos que yo había guardado celosamente durante años. Yo no me había animado a llevarme mis papeles, Manuel sí, lo hizo por mí.

Reencontrarme con mis apuntes de cine fue recuperar una parte del preso que fui durante tantos años. Para siempre, también, quedaron alojados en mi interior un buen número de libros leídos en la cárcel, a muchos de los cuales jamás hubiera accedido en cualquier otra circunstancia de vida. Solemos coincidir con viejos compañeros de la cárcel: cómo se extrañan aquellos momentos de tener un buen libro en las manos y concentrarse horas y horas en él sin que importara nada más que lo que aquel libro ofrecía. Parece un contrasentido "extrañar" situaciones de la cárcel, hasta quizás pueda parecer un alarde paradojal y, sin embargo, un síndrome de abstinencia literaria tan categórico como aquel se puede padecer, y mucho.

Es arbitrario de mi parte (e inabarcable) enumerar los títulos que provocaron en mí verdadera satisfación literaria en las horas de celda del Penal de Libertad, pero no puedo evitar mi gratitud a libros tales como *La montaña mágica*, *Crimen y castigo*, *La metamorfosis*, *El lobo estepario*, *El tambor de hojalata*, *Confesiones de un payaso*, *En busca del tiempo perdido*, *Ulises*, *Rebelión en la granja*, *Metello*, *El extranjero*, *La condición humana*, *El mundo es ancho y ajeno*, *El siglo de las luces*, *La tienda de los milagros*, *Gran Sertón Veredas*, *Lo que el viento se llevó*, *El viejo y el mar*, *Yo el Supremo*, *Conversación en la catedral*, *Sobre héroes y tumbas*, *La muerte de Artemio Cruz*, *La vida breve*, *Rayuela*, *La casa del pez que escupe agua*...

Y no puedo olvidar a la romántica *Desirée*, la primera novia de Napoleón, de la francesa Anne Marie Selinko. Cuentos de Faulkner, Poe, Chesterton, Borges, Bierce, Cortázar, Felisberto Hernández, Estrázulas. Poesía de Idea, Delmira, Vallejo, Baudelaire, Miguel Hernández, León Felipe, Vinicius, Ginsberg.

Y me llevé conmigo un puñado de películas extraordinarias, algunas verdaderas cumbres del cine mundial: todo Chaplin, Buster Keaton, *La gran Ilusión*, *Porte de lilas*, *La fiera de mi chica*, *Pasión de los fuertes*, *Obsesión*, *Ladrón de Bicicletas*, *Humberto D*, *Ocho y medio*, *Viridiana*, *El ciudadano*, *A la hora deñalada*, *Rashomon*, *Il sorpasso*, *Los monstruos*, *Los 400 golpes*, *Sin aliento*, *Hiroshima mon amour*, *Jules et Jim*, *Vivir su vida*, *Reverendo en cohete*, *¿Arde París?*, *Los chantas*. Y varias más.

Vovliendo a aquellos últimos instantes míos en el Penal: permanecí unos horas en la isla, donde hacían el papeleo de rutina, el trámite de la liberación. Me puse la ropa de "civil" que habían traído mis familiares y acompañado por dos custodias transité el camino que pasa frente al celdario y las canchas de deportes hasta el portón del frente. Escuché los gritos de saludos desde las ventanas y desde el recreo, como era habitual cuando alguien se iba. Sonidos en las antípodas de aquella puerta cerrada a cal y canto del comienzo.

Luego de abrazarme con mi compañera y con mi madre volteé la vista y miré aquella enorme sala de cine con forma de celdario a la que llegué con 21 años y dejaba con 33. Y me fui. The End. Aquella película había terminado.

Apéndice

Nómina completa de películas exhibidas en el Penal de Libertad
Abril de 1973 – enero de 1983

* Películas que se repitieron
** Películas en colores

1973

*Justine*** – USA, 1969 (resumen condensado).
Los años locos – Francia, 1960, de Henri Torrent y Mirca Alexandresco (documental sobre "los años locos").
El romance del Aniceto y la Francisca – Argentina, 1967, de Leonardo Favio. Con Federico Luppi, María Vanner, Elsa Daniel.
Riendo con Max Linder – Francia 1911-1914. Cortos de Max Linder.
La guerra de los botones – Francia, 1962, de Ives Robert. Con André Tretón, Michel Isella.
La noche del cazador – USA, 1955, de Charles Laughton. Con Robert Mitchum, Lillian Gish, Shelley Winters.
Padres e hijos – Italia, 1957, de Mario Monicelli. Con Marcello Mastroianni, Vittorio de Sica.
El camino del tabaco – USA, 1941, de John Ford. Con Gene Tierney, Dana Andrews.
Las nieves del Kilimanjaro – USA, 1952, de Henry King. Con Gregory Peck, Susan Hayward, Ava Gardner.
Qué verde era mi valle – USA, 1942, de John Ford. Con Maureen O'Hara, Walter Pidgeon, Roddy McDowald, Donald Crisp.
La cabalgata de Chaplin - (cortos de Charles Chaplin).
Viva Zapata – USA, 1952, de Elia Kazán. Con Marlon Brando, Anthonny Quinn.
Cuatro cortos de Chaplin.
El Jefe – Argentina, 1958, de Fernando Ayala. Con Alberto de Mendoza, Duilio Marzio, Graciela Borges, Leonardo Favio.
El zorro del desierto – USA, 1951, de Henry Hathaway. Con James Mason, Cedric Hardwicke, Jessica Tandy.

Los gorilas se defienden – Francia, 1958, de Bernard Borderie. Con Lino Ventura, Charles Vanel.
El candidato – Argentina, 1959, de Fernando Ayala. Con Duilio Marzio, Alfredo Alcón, Olga Zubarry, Alberto Candeau.
La fiaca – Argentina, 1969, de Fernando Ayala. con Norman Briski, Norma Aleandro, Jorge Rivera López.
La balada del soldado – URSS, 1959, de Grigory Chujrai. Con Vladimir Ivashov, Zhanna Prokhore.
Ser o no ser – USA, 1942, de Ernst Lubistch. Con Carole Lombard, Jack Benny, Robert Stack.
Sólo se vive una vez – USA, 1937, de Fritz, Lang. Con Henry Fonda, Silvia Sidney.
El tren de las 3 y 10 a Yuma – USA, 1957, de Delmer Daves. Con Glenn Ford, Van Heflin.
El salvaje – USA, 1953, de Laszló Benedek. Con Marlon Brando, Lee Marvin.
*Obsesión** – Italia, 1943, de Luchino Visconti. Con Massimo Girotti, Clara Calamai, Juan de Landa, Dhia Cristiani.
Vivir de ilusión – USA, 1962, de Morton da Costa. Con Robert Preston, Shirley Jones.
Esta guerra la gano yo – Argentina, 1943, de Francisco Mugica. Con Pepe Arias, Virginia Luque.
La caída de un ídolo – USA, 1956, de Mark Robson. Con Humphrey Bogart, Rod Steiger.
Nido de ratas – USA, 1954, de Elia Kazán. Con Marlon Brando, Eva Marie Saint, Karl Malden, Rod Steiger, Lee J. Coob.
Tango Bar – Argentina, 1935, de John Reinhardt. Con Carlos Gardel, Rosita Moreno, Tito Lusiardo.
La guita – Argentina, 1970, de Fernando Ayala. Con Norman Briski, Emilio Vidal.
El pibe – USA, 1921, de Charles Chaplin. Con Charles Chaplin, Jackie Coogan, Edna Purviance, Lita Grey, Henry Bergman.
El pequeño fugitivo – USA, 1953, de Morris Engel, Ray Ashley y Ruth Orkin. Con Richie Andrusco.

1974

*Siniestra obsesión** – Inglaterra, 1950, de Jules Dassin. Con Richard Widmarck, Gene Tierney.
Gran Hotel – México, 1944, de Miguel Delgado. Con Mariano Moreno (Cantinflas).
El espía de dos cabezas – Inglaterra, 1958, de André de Toth. Con Jack Hawkins, Gía Scala, Michael Caine.
Cinco contra la banca – USA, 1955, de Phil Karlson. Con Guy Davinson, Kim Novak.
La flecha rota – USA, 1950, de Delmer Daves. Con James Steward, Jeff Chandler.
Rebelión – Japón, 1967, de Masaki Kobayashi. Con Toshiro Mifune, Tatsuya Nakadai.
*El hombre del traje gris*** – USA, 1956, de Nunnally Johnson. Con Grégory Peck, Jennifer Jones, Fredric March, Lee J. Coob.
Servicio de hotel – USA, 1938, de William Seiter. Con los hermanos Marx, Lucille Ball.
Por unos dólares menos – Italia, 1966, de Mario Mattoli. Con Lando Buzzanca, Raimondo Vianello, Gloria Paul.
También somos seres humanos – USA, 1945, de William Wellman. Con Robert Mitchum, Burgess Meredith.
La gran ilusión – Francia, 1937, de Jean Renoir. Con Jean Gabin, Erich von Stroheim, Pierre Fresnay, Dita Parlo.
Sin aliento – Francia, 1960, de Jean-Luc Godard. Con Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg.
Los 400 golpes – Francia, 1959, de Francois Truffaut. Con Jean-Pierre Leaud, Claire Maurier, Albert Rémy.
Tiempos modernos – USA, 1936, de Charles Chaplin. Con Charles Chaplin, Paulette Godard, Henry Bergman.
Hiroshima mon amour – Francia, 1959, de Alain Resnais. Con Emanuelle Riva, Eiji Okada.
El salario del miedo – Francia, 1953, de Henri Clouzot. Con Ives Montand, Charles Vanel, Vera Clouzot.
Las diabólicas – Francia, 1955, de Henry Clouzot. Con Simone Signoret, Vera Clouzot, Charles Vanel.

Casco de oro – Francia, 1953, de Jacques Becker. Con Simone Signoret, Serge Reggianni.
Fanfan la Tulipe – Francia, 1951, de Christian Jacque. Con Gérard Philippe, Gina Lollodobrígida.
Crin blanca – Francia, 1953, de Albert Lamorisse. Con Alain Emery, (mediometraje).
Rashomon – Japón , 1951, de Akira Kurosawa. Con Toshiro Mifune, Machiko Kyo.
El maquinista de La General – USA, 1926, de Buster Keaton. Con Buster Keaton, Marion Mack.
El cuentero – Italia, 1955, de Federico Fellini. Con Broderick Crawford, Giulietta Massina, Richard Basehart.
El Ciudadano – USA, 1941, de Orson Welles. Con Orson Welles, Joseph Cotten, Agnes Moorehead, Dorothy Comingnore.
El muelle de las brumas – Francia, 1938, de Marcel Carné. Con Jean Gabin, Michelle Morgan, Pierre Brasseurs, Michelle Simons.
Vida de perros – Italia, 1950, de Mario Monicelli. Con Aldo Frabrizzi, Gina Lollodobrígida, Marcello Mastroianni.
El navegante – USA, 1924, de Buster Keaton. Con Buster Keaton, Donald Crisp, Katherine McGuire.
Pasión de los fuertes – USA, 1946, de John Ford. Con Henry Fonda, Víctor Mature, Linda Darnell, Walter Brennan.
Intimidades de una estrella – USA, 1955, de Robert Aldrich. Con Jack Palance, Ida Lupino, Rod Steiger, Shelley Winters.
Allá en el lejano oeste – USA, 1937, de James Horne. Con Stan Laurel y Oliver Hardy.
Cuatro cortos – (Max Linder, Charles Chaplin, Buster Keaton, Laurel y Hardy).
El luchador – USA, 1950, de Robert Wise. Con Robert Ryan, Audrey Totter.
Lola – Francia, 1961, de Jacques Demy. Con Anouk Aimée, Marc Michel.
*El circo** – USA, 1928, de Charles Chaplin. Con Charles Chaplin, Merna Kennedy, Betty morrisey, Henry Bergman.
Jules y Jim – Francia, 1962, de Francois Truffaut. Con Jeanne Moreau, Oskar Werner, Henri Serre, Marie Dubois.

Dos tontos de altura – Usa, de Edward Sutherland. Con Stan Laurel y Oliver Hardy.
Porte de lilas – Francia, 1957, de René Clair. Con Pierre Brasseur, George Brassens, Dany Carrel, Henri Vidal.
El último multimillonario – Francia, 1934, de René Clair. Con Max Dearly.
Pan, amor y fantasía – Italia, 1953, de Luigi Comencini. Con Gina Lollobrígida, Vittorio de Sica, Marisa Merlini.
Un día de campo – Francia, 1936, de Jean Renoir. Con Silvie Bataille, George Darnoux (realización incompleta).
Entreacto – Francia, 1924, de René Clair. Con Jean Borlin, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray (corto, 22 minutos).
El cameraman – USA, 1928, de Edward Sedgwick y Buster Keaton. Con Buster Keaton.
La Marsellesa – Francia, 1938, de Jean Renoir. Con Louis Jouvet, Pierre Renoir, Lise Delamare.
París, siempre París – Italia, 1951, de Luciano Emmer. Con Aldo Fabrizzi, Henri Guisol, Marcelo Mastroianni, Lucía Bosé, Ives Montand.
Las ilusiones viajan en tranvía – México, 1954, de Luis Buñuel. Con Lilia Prado, Fernando Soto.
Rosemarie entre los hombres – Alemania, 1958, de Rolf Thiele. Con Nadja Tiller, Peter Van Eyck, Gert Frobe.
La quimera del oro – USA, 1925, de Charles Chaplin. Con Charles Chaplin, Mack Swain, Georgia Hale, Henry Bergman.
El fugitivo – USA, 1947, de John Ford. Con Henry Fonda, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Ward Bond.
Otros tiempos – Italia, 1951, de Alessandro Blasetti. Con Aldo Fabrizzi, Vittorio de Sica, Gina Lollodobrígida, Marisa Merlini.

1975

*Rififí** – Francia, 1955, de Jules Dassin. Con Jean Servais, Jules Dassin.
Así es la vida – Argentina, 1939, de Francisco Mugica. Con Enrique Muiño, Elías Alippi, Enrique Serrano, Sabina Olmos.
La sospecha – USA, 1941, de Alfred Hitchcock. Con Gary Grant, Joan Fontaine.

*El ruiseñor y el emperador chino*** – Checoeslavaquia, 1942, de Jiri Trnka (animación con marionetas).
El hombre de Arán – Inglaterra, 1934, de Robert Flaherty (documental).
La kermesse heroica – Francia, 1935, de Jacques Feyder. Con Jean Murat, Louis Jouvet, Francoise Rosay.
Encrucijada de odios – USA, 1947, de Edward Dmytryk. Con Robert Mitchum, Robert Ryan.
Viridiana – México/España, 1961, de Luis Buñuel. Con Fernando Rey, Silvia Pinal, Francisco Rabal, Margarita Lozano.
El hombre mosca – USA, 1923, de Fred Newmeyer y Sam Taylor. Con Harold Lloyd, Mildred Davis.
El hombre de bronce – USA, 1951, de Michael Curtiz. Con Burt Lancaster.
Río Bravo – USA, 1959, de Howard Hawks. Con John Wayne, Dean Martin, Angie Dickinson, Walter Brennan, Ward Bond.
Sombras acusadoras – Inglaterra, 1958, de Michael Anderson. Con Richard Todd, Anne Baxter.
Mi secreto me condena – USA, 1953, de Alfred Hitchcock. Con Montgomery Cliff, Anne Baxter, Karl Malden.
Dallas – USA, 1950, de Stuart Heisler. Con Gary Cooper, Ruth Roman.
El bosque en llamas – USA, 1952, de Felix Feist. Con Kirk Douglas, Eve Miller.
El árbol de la horca – USA, 1959, de Delmer Daves. Con Gary Cooper, Karl Malden, María Schell, George Scott, Virginia Mayo.
El rifle de Springfield – USA, 1952, de André de Toth. Con Gary Cooper, Lon Channey.
Juegos prohibidos – Francia, 1952, de René Clement. Con Brigitte Fossey, Georges Poujouly.
Los bajos fondos – Francia, 1936, de Jean Renoir. Con Jean Gabin, Louis Jouvet, Junie Astor, Suzy Prim.
Drama extraño – Francia, 1937, de Marcel Carné. Con Francoise Rosay, Louis Jouvet.
Macbeth – USA, 1948, de Orson Welles. Con Orson Welles, Jeanette Nolan, Roddy McDowall.
Las perlas de la corona – Francia, 1948, de Sacha Guitry y Christian-Jaque. Con Sacha Guitry.

Luces de la ciudad – USA, 1931, de Charles Chaplin. Con Charles Chaplin, Florence Lee, Virginia Cherryll.
Pickpocket – Francia, 1959, de Robert Bresson. Con Martin La Salle.
Gervaise – Francia, 1956, de René Clement. Con María Schell, Francois Perier.
Visitantes de la noche – Francia, 1942, de Marcel Carné. Con Arletty, Marie Déa, Alain Cuny, Simone Signoret.
Cleo de 5 a 7 – Francia, 1963, de Agnes Varda. Con Corinne Marchand.
Cuatro pasos por las nubes – Italia, 1942, de Alessandro Blasetti. Con Gino Cervi, Adriana Benetti.
Monsieur Verdoux – USA 1947, de Charles Chaplin. Con Charles Chaplin, Martha Raye.
Colt 45 – USA, 1950, de Edwin Marin. Con Randolph Scott, Lloyd Bridges.
Montana – USA, 1950, de Ray Enrigh. Con Errol Flynn.
*El pirata hidalgo*** – USA, 1952, de Robert Siodmak. Con Burt Lancaster, Nick Cravat, Christopher Lee, Eva Bartok.
Camino de la horca – USA, 1951, de Raoul Walsh. Con Kirk Douglas, Virginia Mayo, Walter Brennan.
Tres vidas errantes – USA, 1960, de Ferd Zinneman. Con Robert Mitchum, Deborah Kerr, Peter Ustinov.
El haclón y la flecha – USA, 1950, de Jacques Tourneur. Con Burt Lancaster, Virginia Mayo, Nick Cravat.
Campeonato Sudamericano de Fútbol 1956 – (documental).
La vida de Joe Louis – USA, 1938, de Harry Fraser. Con Joe Louis, Clarence Muse, Edna Mae Harris.
Viento salvaje – USA, 1953, de Hugo Fregonese. Con Gary Cooper, Anthony Quinn, Barbara Stanwyck, Ruth Roman.
Los apuros de su majestad – Alemania, 1958. Con Fita Benkhoff.

1976

Camas separadas – Italia, con Marcello Mastroianni, Vittorio de Sica.
*Reverendo en cohete** – Inglaterra, 1963, de John Boulting. Con Peter Sellers, Cecil Parker.

Volando a Río – USA, 1933, de Thornton Freeland. Con Fred Astaire, Ginger Rogers, Dolores del Río.
Pan, amor y celos – Italia, 1954, de Luigi Comencini. Con Vittorio de Sica, Gina Lollobrígida, Marisa Merlini.
El gran tipo – USA, 1936, de John Blystone. Con James Cagney.
El seductor – Italia, 1954, de Franco Rossi. Con Alberto Sordi, Lea Padovani, Jacqueline Perreux, Denise Grey.
El signo de Venus – Italia, 1955, de Dino Risi. Con Sofía Loren, Vittorio de Sica, Alberto Sordi, Peppino de Filippo.
Dos socios en apuros – Italia, 1955, de Carlo Borghesio. Con Aldo Fabrizzi, Pepino de Filippo, Giulia Rubini.
Totó, Pepino y la mala mujer – Italia, 1956, de Carlo Montevechio. Con Totó, Peppino de Filippo, Tedy Reno, Dorian Gray.
La vida es un tango – Argentina, 1939. Con Tito Lusiardo, Hugo del Carril, Sabina Olmos, Florencio Parravicini.
Operadora, larga distancia – Italia, 1956. Con Peppino de Filippo, Franca Valeri.
*La locura del tango** – Argentina, 1943, de Manuel Romero. Con Tito Lusiardo, Severo Fernández.
Buenas noches abogado – Italia, 1955, de Giorgio Bianchi. Con Alberto Sordi, Giulietta Massina, Andrea Cechi.
Un día en el juzgado – Italia, 1954, de Steno. Con Alberto Sordi, Sofia Loren, Peppino de Filippo, Silvana Pampanini.
Buenas noches profesor – Italia, 1952, de Marcello Marchesi/Vittorio Metz. Con Walter Chiari, Anna María Ferrero.
*Il Sorpasso** – Italia, 1962, de Dino Risi. Con Vittorio Gasman, Jean Loui Trintignant, Catherine Spaak.
El gran farsante – Italia, 1960, de Dino Risi. Con Vittorio Gasman, Pepino de Filippo, Anna María Ferrero, Dorian Gray.
Ringo, el caballero solitario – Italia/España, 1967, de Rafael Romero. Con Peter Martell.
*Los monstruos** – Italia, 1963, de Dino Risi. Con Vittorio Gasman, Ugo Tognazzi, Marisa Merlini, Lando Buzzanca, Michelle Mercier.
El suceso – Italia, 1963, de Mauro Morassi. Con Vittorio Gasman, Anouk Aimée, Jean Loui Trintignan.

*Tren a Durango** – Italia, 1968, de Mario Caiano. Con Anthony Steffen, Enrico María Salerno, Mark Damon.
*El bígamo** – Italia, 1956, de Luciano Emmer. Con Marcello Mastroianni, Vittorio de Sica, Franca Valeri, Marisa Merlini.
Bandidos – Italia, 1967, de Massimo Dallamano. Con Enrico María Salerno.
El médico y el hechicero – Italia, 1957, de Mario Monicelli, con Vittorio de Sica, Marcello Mastroianni, Alberto Sordi, Marisa Merlini.
Un dólar marcado* – Italia, 1965, de Giogio Ferroni, con Giulianno Gemma, Ida Galli.
*La noche brava** – Italia, 1957, de Mauro Bolognini. Con Laurent Tercieff, Franco Interlenghi, Antonella Lualdi, Elsa Martinelli, Rossana Schaifino, Anna María Ferrero, Mylene Demongeont, Jean Claude Brialy.
Los mongoles – Italia, 1961, de André de Toth. Con Jack Palance, Anita Ekberg, Antonella Lualdi.
*Adiós Gringo** – Ialia, 1966, de Giorgio Stegani. Con Giuliano Gemma, Evelyn Stewart.
La suerte de ser mujer – Italia, 1955, de Alessandro Blasetti. Con Sofía Loren, Marcello Mastroianni, Charles Boyer, Vittorio de Sica.

1977

Argentinísima I – Argentina, 1972, de Héctor Olivera y Fernando Ayala (musical con artistas y paisajes argentinos).
*El vigilante** – Italia, 1960, de Luigi Zampa. Con Alberto Sordi, Marisa Merlini, Silvia Koscina.
Cara a cara – Italia, 1967, de Sergio Sollima. Con Gian María Volonté, Tomas Milian.
El capitán Kid – Usa, 1952, de Charles Lamont. Con Abbot y Costello.
Todos enamorados – Italia, 1959, de Giuseppe Orlandini. Con Marcello Mastroianni, Memmo Carotenuto, Marisa Merlini.
*Un dólar de gloria** – Italia, 1967, de Fernando Cerchio. Con Broderick Crawford, Elisa Montés.
*Django no perdona** – Italia, 1969, de Sergio Garrone. Con Anthony Steffen.

Julio César el conquistador de las Galias – Italia, 1962, de Tanio Boccia. Con Cameron Mitchell, Raffaella Carrá.
Venus imperial – Italia, 1962, de Jean Delannoy. Con Gina Lollobrígida, Stephen Boyd.
Caja fuerte 713 – Alemania, 1957, de Werner Klingler. Con Hardy Kruger, Nadja Tiller.
Amalio Reyes: un hombre – Argentina, 1970, de Enrique Carreras. Con Hugo del Carril, Ubaldo Martínez, Elsa Daniel, Julia Sandoval, Jorge Salcedo.
La fiera de mi chica – USA 1938, de Howard Hawks. Con Cary Grant, Katherine Hepburn.
El profesor tirabombas – Argentina, 1972, de Fernando Ayala. Con Luis Sandrini, Beatriz Taibo, Roberto Escalada, Oscar Martínez.
Sala de guardia – Argentina, 1952, de Tulio Demichelli. Con Elisa Christian Galvé, Diana Maggi, Roberto Escalada, Tito Thompson, Santiago Gómez Cou.
*La reina de los tártaros** – Italia, 1960, de Sergio Grieco. Con Chela Alonso, Jacques Sernas.
Los últimos días de Pompeya – Italia, 1959, de Sergio Leone. Con Steve Reeves, Fernando Rey.
*Eric el vikingo** – Italia, 1965, de Mario Caiano. Con Giuliano Gemma, Gordon Mitchell, Eleonora Bianchi.
El león de San Marcos – Italia, 1963, de Luigi Capuano. Con Gordon Scott, Gianna María Canale.
*El hijo del circo** – Italia, 1963, de Sergio Grieco. Con Giuseppe Addobbati, Sergio Ammirata, Antonella Lualdi.
Su nombre grita venganza – Italia, 1968, de Mario Caiano. Con Anthony Steffen, William Berger, Evelyn Stewart.
Los vampiros los prefieren gorditos – Argentina, 1973, de Gerardo Sofovich. Con Jorge Porcel, Javier Portales, Tristán, Mariquita Gallegos, Fidel Pintos, Chico Novarro.
Los amores de Hércules – Italia, 1960, de Carlo Ludovico Bragaglia. on Mickey Hargitay, Jayne Mansfield.
Buscado vivo o muerto – Italia, 1967, de Giorgio Ferroni. Con Giuliano Gemma, Teresa Gimpera, Germán Cobos.

*Goliat contra el caballero enmascarado**- Italia, 1963, de Piero Pierotti. Con Sergio Ciani, Mimmo Palmara.
Maciste contra los mongoles – Italia, 1960, de Doménico Paolella. Con Mark Forest.
Qué noche de casamiento – Argentina, 1969, de Julio Porter. Con Darío Víttori, Fernando Siro, Laura Bove, Gilda Lousek, Diana Maggi, Fidel Pintos.
*Detective pies planos** – Italia, 1975, de Steno. Con Bud Spencer.
Los diez gladiadores – Italia 1963, de Gianfranco Parolini. Con Dan Vadis.
La espada de la venganza – Italia.
Los tres despiadados – Italia, 1968, de Nick Nostro. Con Richard Harrison.
Tiempo de masacre – Italia, 1966, de Lucio Fulci. Con Franco Nero, George Hilton, Nino Castelnuovo.

1978

La espada del Cid – Italia/España, 1962, de Mguel Iglesias. Con Richard Carey, Sandro Morotti
La guerra de Troya – Italia, 1961, de Giorgio Ferroni. Con Steve Reeves, John Drew Barrymore.
El rapto de las sabinas – Italia, 1961, de Richard Pottier. Con Roger Moore, Mylene Demongeot, Rossana Schiaffino.
Siete winchesters para una masacre – Italia, 1967, de Enzo Castellari. Con Edd Bymes, Guy Madison.
El hijo de D'Artagnan – Italia.
El duque negro – Italia, 1963, de Pino Mercanti. Con Cameron Mitchell, Conrado San Martin.
*Mat Helm y las demoledoras*** – USA, 1969, de Phil Karlson. Con Dean Martin, Sharon Tate, Elke Sommer.
*El búho y la gatita*** – USA, 1970, de Herbert Ross. Con Barbra Streissard, George Seegal.
Degüello – Italia, 1966, de Giuseppe Vari. Con Giacomo Rossi Stuart, Dan Vadis.

El Club del Clan – Argentina, 1962, de Enrique Carreras. Con el Club del Clan, Fernando Siro, Beatriz Bonnet, Tristán, Pato Carret, Jorge Barbieri, Estela Molly, Martha González, Pedro Quartucci, Guillermo Bataglia.
El hijo del desierto – Italia, 1962, de Mario Costa. Con Gordon Scott.
La Guerra de los Seis Días – Israel, (documental).
Tarzán el temerario – USA, 1943, de Wilhem Thiele. Con Johny Weissmuller, Nancy Kelly, Otto Kruger.
El diablo blanco – Italia, 1959, de Ricardo Freda. Con Steve Reeves, Giorgia Moll, Scilla Gabel.
Espartaco y los diez gladiadores – Italia, 1964, de Nick Nostro. Con Dan Vadis, Helga Liné.
El vengador – Italia, 1959, de William Dieterle. Con Rossana Schiaffino, John Forsythe.
*El hombre dinamita*** – USA, 1971, de Andrew McLaglen. Con James Steward, Anne Baxter, George Kennedy, Kurt Russel, Jules Adams.
*La fierecilla domada*** – USA, 1967, de Franco Zefirelli. Con Richard Burton, Elizabeth Taylor.
*El cómico*** – USA, 1969, de Carl Reiner. Con Dick Van Dyke, Michelle Lee, Mickey Rooney.
La estrella del sur** – USA, 1969, de Sidney Hayers, con George Segal, Ursula Andress, Orson Welles.
*Hay una chica en mi sopa*** – USA, 1970, de Roy Boulting. Con Peter Sellers, Goldie Hawn.
*Abandonados en el espacio*** – USA, 1969, de John Sturges. Con Gregory Peck, David Jansen, Gene Hackman, Richard Crenna.
Lord Jim – USA, 1965, de Richard Brooks. Con Peter O'Toole, James Mason, Curd Jurgens, Eli Walach, Howard Hawkins.
Hay fuego en tus labios – USA, 1957, de Robert Parrish. Con Robert Mitchum, Jack Lemon, Rita Hayworth.
Ocho y medio – Italia, 1963, de Federico Fellini. Con Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo.

1979

Atoragón, el submarino volador – Japón, 1963, de Ishiro Honda. Con Tadao Takashima, Yoko Fujiyama.
El juramento del Zorro – España, 1966, de Ricardo Blasco. Con Tony Russel, Jesús Puente.
Requiem para un agente secreto – Italia, 1966, de Sergio Sollima. Con Steward Granger, Daniella Bianchi.
Los gigantes de Roma – Italia, 1966, de Antonio Marchetti. Con Richard Harrison.
El enigma del ataúd – España, 1967, de Santos Alcocer. Con Howard Vernon, María Saavedra.
Fiebre de primavera – Argentina, 1963, de Enrique Carreras. Con Palito Oretga, Violeta Rivas, Teresa Blasco, Juan Carlos Altavista, Estela Molly, Nora Cárpena, Luis Tasca, Pedro Quartucci, Norberto Suárez, Tristán, Javier Portales, Santiago Gómez Cou.
Una reina para César *– Italia, 1962, de Piero Pierotti. Con Gordon Scott, Pascale Petit.
*Sandokán, el tigre de la Malasia*** – Italia, 1976, de Sergio Sollima. Con Kabir Bedi, Carole André, Philippe Leroy.
Las tres espadas del Zorro – Italia.
Los tres implacables – Italia.
Hampón y asesino – USA. Con Chester Morris.
Tres hombres desesperados – USA, 1951, de Sam Newfield. Con Preston Foster, Jim Davis, Virginia Grey.
Destino: la luna – USA, 1950, de Irving Pichel. Con John Archer.
El Zorro y los tres mosqueteros – Italia, 1963, de Luigi Capuano. Con Gordon Scott.
Una estrella para el rey – España, 1957, de Luis María Delgado. Con Iracema Dillián, Virgilio Teixeira.
El caballero de la mansión roja – Italia.
El extraño de pelo largo – Argentina, 1970, de Julio Porter. Con Lito Nebbia, Liliana Caldini, Diana Maggi y los grupos musicales La Joven Guardia, Pintura Fresca, Trocha Angosta y Conexión 5.
La batalla en el infierno – USA, 1957, de Michael Anderson. Con Richard Todd, Wiliam Hartwell, Akim Tamiroff.

Su único amor – México.
Hasta el último hombre – USA, 1951, de Lewis Milestone. Con Richard Widmarck, Jack Palance, James Cagney.
1980
Luna de sangre – España, 1952, de Francisco Rovira Beleta. Con Paquita Rico, Francisco Rabal.
*El sol rojo*** – USA, 1971, de Terence Young. Con Charles Bronson, Toshiro Mifune, Ursula Andress, Capuccine, Alain Delon.
Los caballeros de la cama redonda – Argentina, 1973, de Gerardo Sofovich. Con Jorge Porcel, Alberto Olmedo, Chico Novarro, Adolfo Díaz Grau, Fidel Pintos, Mariquita Gallegos, Javier Portales, Mimi Pons, Moria Casán.
*Hay que romper la rutina*** – Argentina, 1974, de Enrique Cohen Salaverry. Con Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Gogó Rojo, Ethel rojo, Jorge Barreiro, Javier Portales, Tristán.
*El profesor hippie** – Argentina, 1969, de Fernando Ayala y Héctor Olivera. Con Luis Sandrini, Roberto Escalada, Soledad Silveira.
La venganza de Django – Italia, 1971, de Luigi Batzella. Con Jeff Cameron.
*Tarzán y la rebelión de la jungla***- USA, 1967, de William Witney. Con Ron Ely, Jason Evers, Lloyd Haynes.
*Con ganas de vivir*** – Argentina, 1972, de Fernando Siro. Con Sabu, Laura Bove, Mercedes del Valle, Fernando Siro, Juan Carlos Altavista, Javier Portales.
*La super super aventura*** – Argentina, 1975, de Enrique Carreras. Con Ricardo Bauleo, Víctor Bo, Adriana Aguirre, Luis Tasca, Mirtha Massa.
Ringo, una biblia y una pistola – Italia, 1965, de Duccio Tessari. Con Giuliano Gemma, Fernando Sancho.
El hombre de la pistola de oro – Italia, 1965, de Alfonso Balcázar. Con Carl Mohner, Luis Dávila, Fernando Sancho.
Dakota Joe – Italia, 1967, de Tulio Demichelli. Con Claudio Undari, Fernando Sancho.
El ferroviario – Italia, 1955, de Pietro Germi. Con Pietro Germi, Silvia Koscina, Edgardo Nevola.
Vidas marcadas – Italia, 1953, de Glauco Pellegrini. Con Walter Chianni, Antonella Luandi.

Furia bárbara – Italia, 1958, de Sergio Grieco. Con Vittorio Gasman, Ana María Ferrero.
El mejor de los malos – USA, 1951, de William Russell. Con Robert Ryan, Robert Preston, Claire Trevor.
La familia hippie – Argentina, 1971, de Enrique Carreras. Con Palito Ortega, Estela Molly, Olinda Bozán, Angel Magaña.
*Patón en Hong Kong*** – Italia, 1975, de Steno. Con Bud Spencer.
La gran ruta – Argentina, 1971, de Fernando Ayala. Con Luis Brandoni, Landriscina, Raymundo Soto, Mimí Pons, Claudio García Satur, Raúl Lavié, Santiago Arrieta, Cacho Espíndola, Juan Carlos Dual, María de los Angeles Medrano.
El evangelio según San Mateo – Italia, 1966. Con Pier Paolo, Passolini, con Enrique Irazoqui, Margarita Caruso, Susana Passolini, Marcelo Morante.
Kittoch – Italia, 1967, de Nando Cicero. Con Geroge Hilton, Frank Wolff.
*Conspiración en Londres*** – Inglaterra, 1974, de David Green/James Hill. Con Roger Moore, Tony Curtis.
Ramar y la barrera ardiente – USA, 1952 (serie televisiva, capítulos).
Siete dólares al rojo – Italia, 1966, Anthony Steffen, Fernando Sáncho.
Misión en Marruecos – USA/España, 1959, de Carlos Arévalo. Con Lex Barker, Fernando Rey, Silvia Morgan.
Pasaporte a Río – Argentina, 1948, de Daniel Tynaire. Con Arturo de Córdoba, Mirtha Legrand.
Huracán Negro – USA, 1946, de Louis King. Con Fred Mac Murray, Anne Baxter.
A la hora señalada – USA, 1952, de Fred Zinneman. Con Gary Cooper, Grace Kelly, Katy Jurado, Otto Kruger, Lloyd Bridges, Thomas Mitchell, Lon Channey Jrs, Lee Van Cleef.
La larga sombra – USA. Con Ronald Reagan, Nancy Smith.
Paralelo 38 – USA, 1952, de Joseph Lewis. Con Frank Lovejoy, Richard Carlson.
Mujeres a la italiana – Italia, 1960, de Silvio Amadio. Con Ugo Tognazzi, Raimondo Vianello.
El profesor chiflado – USA, 1963, de Jerry Lewis. Con Jerry Lewis, Stella Stevens.

La montaña roja – USA, 1951 de William Dieterle. Con Alan Ladd, Lizabeth Scott, Arthur Kennedy.

1981

Sólo los valientes – USA, 1951, de Gordon Douglas. Con Gregory Peck, Barbara Payton, Ward Bond, Lon Channey Jrs.
Tarzán y la cazadora – USA, 1947, de Kurt Neumann. Con Johny Weismuller, Brenda Joyce.
*Lilí*** – USA, 1953, de Charles Walter. Con Leslie Caron, Mel Ferrer, Zsa Zsa Gabor, Jean Pierre Aumont.
Los martes orquídeas – Argentina, 1941. Con Mirtha Legrand, Juan Carlos Thorry, Enrique Serrano, Zully Moreno.
Cortos – USA, Charlot en la calle de la paz, Charlot músico ambulante, Laurel y Hardy.
Escuadra de tanques – USA, de Terence Young. Con Víctor Mature.
¿Arde París? – Francia, 1966, de Renée Clement. Con Orson Welles, Gert Forbe, Alain Delon, Jean-Paul Belmondo, Leslie Caron, Simone Signoret, Ives Montand, Michel Piccoli, Glenn Ford, Anthony Perkins, Kirk Douglas, Charles Boyer, Jean Loui Trintignant, Alex Guiness, Maximilian Schell, Raquel Welch.
La montaña siniestra – USA, 1956, de Edward Dymitrick. Con Spencer Tracy, Robert Wagner, Claire Trevor.
Tambores distantes – USA 1951, de Raoul Walsh. Con Gary Cooper, Mary Aldon.
Bicho raro – Argentina, 1963, de Carlos Rinaldi. Con Luis Sandrini, Ubaldo Martínez, "Grillito".
La gran tierra – USA, 1957, de Gordon Douglas. Con Alan Ladd, Virginia Mayo, Edmond O'Brien.
Lástima que seas tan canalla – Italia, 1954, de Alessandro Blasetti. Con Vittorio de Sica, Sofía Loren, Marcello Mastroianni.
El rey Pelé – Brasil, 1962, de Carlos Hugo Christensen (semidocumental).
*Pimienta y Pimentón** – Argentina, 1971. Con Luis Sandrini, José Marrone, Atilio Martinelli, Ubaldo Martínez.

Ladrón de bicicletas – Italia, 1948, de Vittorio de Sica. Con Alberto Maggiorano, Enzo Staiola, Lionella Carrel.
Los chicos crecen – Argentina, 1976, de Enrique Carreras. Con Luis Sandrini, Susana Campos, Beba Bidart, Eduardo Rudy, Olga Zubarry, Olinda Bozán.
Cielo amarillo – USA, 1948, de William Wellman. Con Gregory Peck, Anne Baxter, Richard Widmark.
Umberto D – Italia, 1952, de Vittorio de Sica. Con Carlo Battisti, María Pía Castillo.
Caroline – Canadá (mediometraje semidocumental).
*Amigos para la aventura** – Argentina, 1978, de Palito Ortega. Con Palito Ortega, Carlos Monzón, Juan Carlos Altavista, Iris Lainez.
Tiburones de acero – USA, 1943, de Archie Mayo. Con Tyrone Power, Anne Baxter, Dana Andrews.
Dos pistolas y un cobrade – Italia, 1968, de Jackson Padget. Con Anthony Steffen.
A toda máquina – México, 1951, de Ismael Rodríguez. Con Pedro Infante, Luis Aguilar, Aurora Segura.
Los chantas (*) ** – Argentina, 1975, de José Martínez Suárez. Con Norberto Aroldi, María Concepción César, Elsa Daniel, Alicia Bruzzo, Juana Hidalgo, Olinda Bozán, Tincho Zabala, Darío Víttori, Jorge Salcedo, Lautaro Murúa, Cacho Espíndola, Angel Magaña, Héctor Pellegrini, Ringo Bonavena.
*El Gordo Catástrofe** – Argentina, 1977, de Hugo Moser. Con Jorge Porcel, Graciela Alfano, Moria Casán, Perla Caron, Adolfo García Grau.
Vivir su vida – Francia, 1962, de Jean-Luc Godard. Con Anna Karina, Sady Rebbot, André Labarthe.
El picnic de los Campanelli – Argentina, 1972, de Enrique Carreras. Con Menchu Quesada, Tino Pascali, Claudio García Satur, Adolfo Linvel.
*Adiós Alejandra*** – Argentina, 1973, de Carlos Rinaldi. Con María de los Angeles Medrano, Angel Magaña, Ubaldo Martínez, Eduardo Rudy, Amelia Bence, Raúl Padovani.

1982/1983

El día que me quieras – Argentina, 1935, de John Reinhart. Con Carlos Gardel, Tito Lusiardo, Rosita Moreno.
*Brigada en acción*** – Argentina, 1977, de Palito Ortega. Con Palito Ortega, Alberto Martínez, Juan Carlos Altavista, Carlos Balá.
La vida secreta de Walter Mitty (*)** – USA, 1947, de Normand McLeod. Con Danny Kaye, Virginia Mayo, Boris Karloff, Anne Rutheford.
Ahí está el detalle – México, 1940 de Juan Bustillo Oro. Con Mario Moreno "Cantinflas", Joaquín Pardavé, Sara García.
*El rey y yo*** – USA, 1956, de Walter Lang. Con Yul Bryner, Deborah Kerr, Rita Moreno.
*La isla misteriosa*** – España, 1973, de Juan Antonio Bardem y Henri Colpi. Con Rafael Bardem, Omar Shariff.
Basta de mujeres – Argentina, 1977, de Hugo Moser. Con Alberto Olmedo, Susana Gimenez, Juan Carlos Dual, Gilda Lousek, Alfonso García Grau.
*El pescador pescado*** – USA, 1969, de George Marshall. Con Jerry Lewis, Dick Francis, Peter Lawford.
Los éxitos del amor – Argentina, 1979, de Fernando Siro. Con Graciela Alfano, Claudio Levino.
*Las cuatro verdades** – Francia/Italia, 1962. Cuatro fábulas dirigidas por Luis García Berlanga, Hervé Bromberger, Alessandro Blasetti y René Clair. Con Leslie Caron, Silvia Koscina, Anna Karina, Mónica Vitti, Charles Aznavour, Rossano Brazzi, Hardy Kruger, Michel Serrault, Jean Poiret.
Argentinísima 2 – Argentina, 1973, de Fernando Ayala y Héctor Olivera (musical con artistas y paisajes argentinos).
David y Lisa – USA, 1962, de Frank Perry. Con Keir Durllea, Janet Margolin, Howard da Silva.
El beso mortal – USA, 1955, de Robert Aldrich. Con Ralph Meeker, Maxine Cooper.
Alphaville – Francia, 1965, de Jean-Luc Goddard. Con Eddie Constantine, Anna Karina.
El televisor – Argentina, 1962, de Guillermo Fernández Jurado. Con Alberto Fernández de Rosas, Marylina Ross, Inés Moreno, Tato Bores.

El pretendiente – Francia, 1962, de Pierre Etaix. Con Pierre Etaix.
Marco Antonio y Cleopatra – México, 1946, de Roberto Gavaldón. Con Luis Sandrini, María Pons.
30 años de alegría – USA, 1962, de Robert Youngson (recopilación que incluye pasajes de filmes de Chaplin, Mack Sennet, Buster Keaton, Charlie Chase, Oliver y Hardy).
Doña Bárbara – México, 1943, de Fernando de Fuentes y Miguel Delgado. Con María Félix, Joaquín Lucero Soler, María Márquez.
La tigresa de los siete mares – Italia, 1962,de Luigi Capuano. Con Anthony Steel, Giana María Canale.
El rey del volante – USA, 1947, de Edward L. Cahn. Con Johnny Sands, Vivian Austin.
Custodio de señoras – Argentina, 1979, de Hugo Sofovich. Con Jorge Porcel, Javier Portales, Graciela Alfano.
Desengaño – USA, 1938, de William Wyler. Con Walter Huston, Mary Astor, David Niven, Ruth Chatterton, Paul Lukas.
El rebozo de Soledad – México, 1952, de Roberto Gavaldón. Con Arturo de Córdova, Perdro Armendáriz, Rosaura Revueltas, Domingo Soler.
Hoy le toca a mi mujer – Argentina, 1973, de Enrique Carreras. Con Luis Sandrini, Malvina Pastorino, Mercedes Carreras, Jorge Porcel, Ricardo Morán, Cristina Lamarciere, Guido Gorgati, Edith Boado.
El rey del tabaco – USA, 1950, de Michael Curtiz. Con Gary Cooper, Lauren Bacall, Patricia Neal, Donald Crisp, Gladys George.
Ataque en la nieve – USA, 1960, de Roger Corman. Con Michael Forest, Frank Wolff.
*Copa de Oro 1981*** (documental del "Mundialito").
El fuego – Suecia, 1966, de Vilgot Sjolman. Con Bibi Anderson, Per Oscarsson, Jarl Kulle.
Infierno en las nubes – USA, 1951, de Nicholas Ray. Con John Wayne, Robert Ryan.
El Conde de Montecristo – USA, 1934, de Howard Lee. Con Robert Donnat, Elisa Landet.
*El gran Carusso*** – Usa, 1951, de Richard Thorpe. Con Mario Lanza, Ann Brian, Richard Harleman.
Somos todos inquilinos – Argentina, 1954, tres seketches dirigidos

por Carlos Torres Ríos, Enrique Carreras y Juan Carlos Thorry. Con Guido Gorgatti, Inés Fernández,Tito Climen, Juan Carlos Thorry, Analía Gadé.
Piel de verano – Argentina, 1961, de Leopoldo Torres Nilson. Con Graciela Borges, Alfredo Alcón, Luciana Possamay, Juan Jones, Juan Carlos Carrasco.
Cien años de amor – Italia, 1956, cinco sketeches de Lionello Felici. Con Vittorio de Sica, Aldo Fabrizzi, Maurice Chevalier, Franco Interlenghi.
*Valle de pasiones*** – USA, 1969. Con Barbara Stanwick, Linda Evans, Richard Long, Lee Majors, Peter Breck (capítulos serie televisiva)
El primer rebelde – USA, 1942, de William Seiter. Con John Wayne, Claire Trevor, George Sander.
El hombre, la bestia y la virtud – Italia, 1953, de Steno. Con Orson Welles, Totó, Viviane Romance, Franca Faldati.
*Martín Fierro*** – Argentina, 1967, de Leopoldo Torres Nilson. Con Alfredo Alcón, Lautaro Murúa, Walter Vidarte, Leonardo Favio, Graciela Borges, Aurelia Bissuti, Rafael Carré.
Corazón de hielo – USA, 1950, de Gordón Douglas. Con James Cagney, Ward Bond, Barbara Pyton, Elena Carter.

Bibliografía consultada

Alsina Thevenet, Homero. *Crónicas de cine*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1973.

Phillipps-Treby, Walter y Tiscornia, Jorge. *Vivir en Libertad.* Montevideo: Banda Oriental, 2003.

Alvarez, José Carlos. *Breve historia del cine uruguayo.* Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 1957.

Alzugarat, Alfredo. *Trincheras de papel.* Montevideo: Trilce, 2007.

Chaplin, Charles. *Mi autobiografía.* Barcelona: Lumen, 1964.

González Bermejo, Ernesto. *Las manos en el fuego*. Montevideo: Banda Oriental, 1985.

Gubern, Román. *Historia del cine.* Barcelona: Lumen 1973.

Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial.* Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

Semanario Las Bases. “Informe de la Asociación de Presos Políticos”. Montevideo: abril de 1985.

Índice

Capítulo 6

Capítulo 7

Colecciones

Diégesis
Mentirosos y ladrones / Mauricio Aldecosea
Un tal Charles Henri Sanson / Aldo Solé Obaldía
Más allá de las sombras / Nicolás Brupbacher
Sacramento de la pasión / Glenia Eyherabide

Signos de lira
Coz de cobre / Eduardo Curbelo
Ama/zonas / Paulo Roddel
Canto ajeno / Carlos Almeida
Anatomía de lo aparente / Andrés Echevarría
No siempre el café está caliente / Rafael Pineda
Ese agudo deseo / Luis Marcelo Pérez
Todo deseo de jardín decide / Daniel Cristaldo
Lunas de fuego / Delma Perdomo
El ceño del sueño / Paulo Roddel
Eclipse solar / Mauricio Ochoa Urioste
Memorias e invenciones / Ricardo Pallares y Raquel Barboza (Ilustraciones)
Sesquicentenario / Hebert Benítez Pezzolano
Ciudades / Leonardo Garet
Desorden / Mariana Pérez Balocchi
Vitrales / Graciela Cardoso
Solario y eternidad / Mauricio Ochoa Urioste

Signos de lira / Clásicos
Cantos de la mañana / Delmira Agustini

Mnemosyne
El telar de la memoria (conversaciones con el poeta) / Jorge Arbeleche y Marisa Faggiani Domínguez

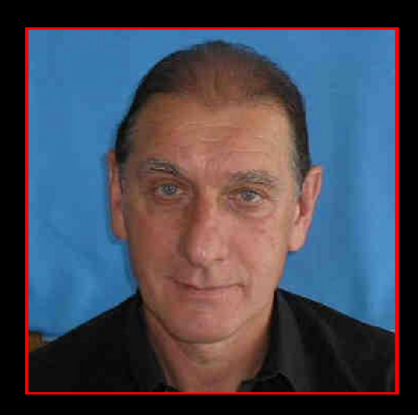
Hermenéuticas
La marginalidad canonizada y el caso Leo Maslíah / Anahí Barboza Borges
Narrativa de la violencia: el hiperrealismo de Rubem Fonseca y

Fernando Vallejo / María de los Ángeles Romero
Dionisio Díaz. Anatomía de un crimen / Hugo Bervejillo
La infancia normalizada: Libros, maestros e higienistas en la escuela pública uruguaya 1885-1918 / Silvana Espiga

IMAGO
Menos es más / Manuel Maldonado
Menos es más -Personajes- / Manuel Maldonado
Hay que hablar / Manuel Maldonado

TESTIGOS
Señales / María Laura Bulanti (Entrevista a cargo de Jorge Arbeleche)

LOS TALLERES
No todo es cuento / Patricia Sicouly (Selección)
El Uruguay se exilió de mí / Alfredo Bruno
Hervidero de cuentos. El quinto caldero / Patricia Sicouly (Selección)
Despeinando letras / Patricia Sicouly (Selección)



GUILLERMO REIMAN

Canelones, Uruguay, 1950

1968 fue un año decisivo en su vida.
Al igual que para tantos jóvenes de su generación emprendió el camino de la militancia estudiantil, el compromiso político después en filas tupamaras, y luego cumplió un período de reclusión de 12 años en el Penal de Libertad.
Ya en libertad y al término de la dictadura se abocó al periodismo en semanarios, revistas y diarios durante 25 años: L*as Bases*, *Mate Amargo*, *Brecha*, *Guambia*, *Últimas Noticias*, entre otros medios de prensa. Simultáneamente trabajó en Antel, donde pronto pasará a retiro jubilatorio.
Por su dedicación periodística al carnaval fue convocado a integrar el jurado del Concurso Oficial del Carnaval montevideano donde se se desempeñó entre 2007 y 2013.
Tardíamente descubrió una vocación artística por la actuación que le ha permitido incursionar en el teatro y en el cine, cortos y largometrajes tales como *Migas de pan* y *La noche de 12 años*.
Precisamente, su afición desde siempre por el cine motivó la publicación de este libro.

Durante la dictadura uruguaya, los presos políticos del Penal del Libertad asistieron a 400 funciones de cine semanales. El "cine de planchada" formó parte del universo contracultural de resistencia al sistema de reclusión imperante.

